

ロック微分法

渋谷陽一

— 日本経済新聞社 —



目次

渋谷陽一のロック微分法

- 職人的完成度を感じさせたグラハム・パーカーのコンサートと、何やらわいせつな少年愛漫画誌—— 52
ひとつも難解でない「2000年宇宙の旅」—— 5
本当に翔ぶために／「翔んだカップル」批評—— 14
当事者である事 バンクである事—— 19
ジャパンとロッド・スチュアートのコンサートを見て思った、ミーハーと中産階級意識について—— 24
アルバム一枚が一〇〇〇円ノ そこにレコード産業の未来が見える—— 30

渋谷陽一のパーソナル・ディシプリン

- DJはミュージシャンを越えられるか?—— 39
産業ロックへの挑戦状—— 51
僕のユーミン論—— 60
アウトサイダー／山下達郎—— 68
ジョニ・ミツチエルへ…… 76
僕のロック歳時記—— 83
新メディア、ビデオ・ディスクはレコード産業を救う—— 83
陽一の空手いきあたりばつたり—— 83

rockin'on 78.10.~82.2.

パンクのラスト・ワルツ、そしてソフト・パンク・メローの登場	121
「ロック」にとって「愛の叛逆」は何処にあるのか?	126
ジェフ・ベックとブラック・ミュージック	131
レゲエとパンクを聞いてりゃいいってもんじゃないよ	137
『壁(ウォール)』は寓話による若きロック・ファンへの教育的アルバム	143
ロンドンから遠く離れて——しかしクラッシュは戦い続ける	148
白いダブと、黒いダブ	151
ヘヴィー・メタル・ブームはゴミじゃ!!	160
音楽とは何か	166
ジョン・レノン事件に関する報道のほとんどは「ミミじゃ」	173
スーパースターになっても殺されない法	180
トーキング・ヘッズとロバート・フリッツそのリズム認識の差	191
ジミー・ペイジと神秘主義	197
業界を支えるかわいそうな人達/今野雄二の巻	203
クラッシュ批判に答えて	210
海には出たけど泳げない	216

映評

ようす映評六本立	225
政治ドラマに悪人とヒーローは必要か	241

渋谷陽一のロツク微分法

職人的完成度を感じさせた
グラハム・パーカーのコンサートと、
何やらわいせつな少年愛漫画誌

渋谷二のロック微分法——①

九月二十九日(金) 中野サンプラザ グラハム・パーカー&ザ・ルーモア

客の入りはかなり悪かったが、メンバーはそれにめげず熱演。なかなかいいコンサートであった。会場へ来る道が混んでいたとかで、メンバーが遅れ、開演がかなり遅くなった。それでもお客は静かに待っていた。普通のロック・コンサートより年齢は高めで、雰囲気も少し違っていたように思う。

ルーモアは職人芸的な完成度を持つバンドで、手際のいい熟練工の作業を見ているような気持ち良さがある。グラハム・パーカーのヴォーカルも、決して線が太いとか、圧倒的な声量があるとかいう

ものではないが、独特の説得力があり、特にライブでその本来のパワーを発揮するようなタイプである。

最初は静かな聴衆の反応をつかみきれず、戸惑っているようだったが、そのうち強引に乗せてしまい、アンコールでは全員総立ちで、客は満足して帰っていったようである。

僕は「スティック・トゥ・ミー」あたりから本格的に聞き始めた、遅れてきたファンである。それほど積極的な興味を覚えなかったのだ。今ひとつイメージがつかみきれずに、職人集団的な部分に反発を感じていたりしていた。しかしコンサートを観て、何かいい意味でも悪い意味でも全体像が見えたような気がして納得した。

グラハム・パーカーをパンクに位置づけるかどうかは論議が別れるところらしい。その辺の厳密な基準についてはよくわからない。ただここでは話を進め易くする為にパンクという事にしたい。そうするとパンクには大まかに分けて二つの傾向があるように思う。このグラハム・パーカーなどに代表され、他にはエルビス・コストロ、ニック・ロウといった人達の音と、ビストルズなどに代表され、ディーボ、トーキング・ヘッズ、ストラングラーズといったバンドの音との二つである。パワー・ポップと呼ばれたりするのが前者だ。どこが違うかと言えば前者の方がはるかに情緒的なのである。メロディー、ギターのフレーズ、そしてヴォーカル、そのどれをとっても生理というより感情のヒダに訴えかけてくる。変な言いかただけど、音楽としての古典的な体裁を整えているし、全体に切なさ

もいえるノロディーのかげりがある。

今の時代感覚を「壊れ行く街」に例えるのなら、オールド・ウェイヴは街が壊れつつあるのにも全く気づかず、道を元気に走り回り、いつか上から落ちて来たガレキに頭をぶつけて死んでしまうタイプ。デューボ等の反情緒派パンクは、積極的に破壊に参加し、巨大なブルドーザーで壊して回るタイプ。そしてグラハム・パーカー等の情緒派パンクは、壊れ行く街を眺めながら詠嘆するタイプという気がするのである。

具体的な詩の部分では、そうした区別は余りできないが、音の印象としてはそうした位置づけが可能である。

そして情緒派パンクの最も特徴的な傾向は、音がひとつの完成を目指している、あるいは円熟の方向（向）かっていることだ。

グラハム・パーカーのコンサートで僕は彼の音がひどく完成された、ある意味で完結したものに見えてるのが不思議でならなかった。それは僕の抱いているパンクというイメージとはかなり違ったものだからである。しかしグラハム・パーカーの基本姿勢は、やはりR&Bの白人による今日的展開形式を完成させる事なのである。音楽は目的であり手段ではないのだ。そこでは音は完結された方向へ、円熟へと向かわざるを得ない。確かにそれは優れたものではある。しかし僕は明確にそうしたものの情緒的でやわな部分を見ずえる視点を失ってはいけなない。

いわゆるアメリカ的な音を好む人達からもグラハム・パーカーは受けがいい。あの円熟度と情緒的な部分は、玄人好みのアメリカン・サウンスと共通するものである。

情緒的なものを一切拒否できるほど僕達は強くない。しかし、だからこそ僕達は情緒的なものをつかりと対象化し、それにくらめとられる事なく、意志の核となるべき音を組織しなければならぬ。

コミック・JUN創刊号 少年愛をテーマにした漫画雑誌である。

漫画だけでなく、美少年の写真とか、読者のページとか、エッセイとか、いろいろと内容は盛りだくさん。対象読者は中学から高校にかけての女の子である。何で女の子が少年愛の本を読むのか、などという説明は本誌の読者には不要だろう。とにかくブームなのだそうだ。

創刊号を読んだ感想は、正直言ってやりきれない気分させられる本だな、といったものだった。同性愛の当事者達にとって、同性を愛するという行為は不可避的なものである。別にそれは僕にとってセックスの対象が女であるのと同じように、意識的な選択の結果ではない。不可避的だからこそ切実なのであり、セックスとはそうしたものでしかない。

ところが少女達にとっての少年愛は不可避免的なものでもなんでもなく、まして当事者としての切実感もなにもない、欲求不満の逃げ口にしすぎないのである。自らは一切手を汚すことなく欲求不満だけを解消しようとする行為のワイセツさは、男の側から見ても耐えられないものである。

アンケート調査によるとロッキング・オンの読者がかなり多いそうで、何やら複雑な心境になってしまう。

(ロッキング・オン七十八年十二月)

ひとつも難解でない「2001年宇宙の旅」

映画「2001年宇宙の旅」②

この映画をとりあげる気になった直接の動機は、監督のキューブリックと共に脚本を担当した作家アーサー・C・クラークの

——もし、この映画が一度で観客に理解されたら、我々の意図は失敗したことになる。

という言葉を讀んだ事にある。

それがどんな質の表現であれ、製作意図が観客の理解を拒否する事にあるというのは、どう考えても倒錯した発想といわざるを得ない。まして、その映画が理解不能であるという点で高く評価され歴史的な名画として神格化されるなどナンセンスの極みだ。

僕がこの映画を観たのは十年前の初公開の時で、十七歳の高校生であった。確かに一種の目くらましに合ったようなしたたかなショックを受け、映画館を出てしばらくの間はボーッとしていた。しか

しそれでも、当時の僕にとって2001年は決して理解不能の映画ではなかった。

原始時代における道具の発見から、木星行きの宇宙船をコントロールするコンピューターの反乱までのストーリーは明らかに人間と道具、あるいはシステムのかかわりをテーマにしたもので、それ以外の理解や深読みは不可能だ。

人類の進化は道具を発見する事により飛躍的に進み、ある意味で別の段階へ到達したといえる。つまり旧人類から現人類への進化である。そして現人類の歴史は、自分達の力や発想を外化し対象化し具体化する道具やシステムとのかかわりの中で進んで来た。全ての生産システム、貨幣などに代表される全ての流通システム、そして情報システム、そうしたものとのかかわりの中で人間は歴史を作りあげていった。

そしてコンピューターという最終的な道具、あるいはシステムの出現によって人間は新しい進化の局面を迎える事になる。人間を超えるシステムの出現は、人間と道具とのかかわりを基本的な部分で転倒させるものだ。人間そのものの在りかたが問い直されなければならない。つまり道具の発見によって別のレベルへと進んだ人類の進化が、また新たな飛躍的な展開を必要とする時なのである。

映画はそこで、やたらに目玉の大きな新人類の誕生を暗示したまま終わる。

現在の映画界においてピカ一とも言えるポリューム感のある演出力を持つキューブリックの、肉食人種らしい厚みのある映像で語られる、そうした人類進化のスペクタクルは確かに感動的だ。しかし

決して理解不能のストーリーではない。では何故、クラークはああした発言をし一般的にもこの映画は難解だとされて来たのだろうか。

僕はこの原稿を書く為に、現在再上映中の2001年を觀にテアトル東京まで出かけて行った。何しろ十年前の高校時代に觀たものなので、記憶は曖昧である。ありもしないストーリーを書いてはまずいので、記憶を確認する為に見直したかったのだ。十年ぶりに僕の前で展開された映像は、より明解な、ある意味で図式的ときえいえるストーリーを語ってくれた。

この映画のテーマであり、また目くらましの役割を果しているのが、重要な場面に必ず現われる黒石板である。原始人が道具を発見する場面でも、超宇宙的な空間で新人類が誕生する場面でも、この黒石板は、そうした現場を確認するように、その冷やかな姿を現わす。まさにこの黒石板が人類の進化を促しコントロールしているかのようなのである。

では一体、この黒石板とは何なのか。誰が、どのような意図の下に作ったのか。ここでこの映画本来のテーマが現われる。つまり絶対的な意志、神、あるいは人間を超えた全く異質な精神の存在である。そうした絶対者の意志を象徴するものとして四百万年という時空を超えて、この黒石板は人類の発見を待っていた。人類はこの黒石板との出会いによって自らを新しい生命体として組織していったのである。木星の彼方の超宇宙的な空間で生まれた新人類が、果して人間の最終的な進化形体であるのかどうかはわからない。しかし、それが人間を超えた、ある絶対的な意志によってコントロールさ

れている事だけは確かである。

以上が僕の考えた2001年のテーマであり解説だ。こう考えていけば木星行きの宇宙船のパイロットが、超宇宙的な空間で年老い、死ぬと同時に新人類の胎児となって蘇った事も明解にわかる。きっと僕の解釈は間違っていないと思う。というより、そうした理解しか許さないほどこの映画は図式的に作られている。だからこそ優れているのだ。

では、何度も言うようだが、クラークは何故あした発言をし、この映画は難解であるとされているのだろう。以下がこの文章のテーマになるのだが、やはりこの人間を超えた絶対者という概念と、最後の映像トリップとも言える十数分間が問題なのである。

コンピューターの反乱までのストーリー展開は、ある意味でよくあるバターンの文明批評だし、それが道具とのかかわりと人類の生物的な進化といった視点を持つ事により、かろうじて群小の文明批評とは違うレベルになっているだけだ。それがいっきにスケールの巨大な映画へと拡大していくのが、宇宙飛行士が超宇宙的な空間に放り出され、すさまじい映像が展開されるあたりからである。キューブリック自身が「言葉で説明できない種類のもの、つまり視覚的体験を、見る人の意識の内部へ到達するような強烈な体験を私は創造しようとしたのだ」と語っているように、大げさな表現を使うのなら、映像の彼岸に到達したともいえるシーンだ。製作者自身が、言葉で説明できない種類のもの、と言っているのに、それを言葉で表現すると、キューブリック・ファンから文句が出そうだが、

言葉にするのが僕の仕事なので、僕なりにこの場面を位置づけると、つまりこの映像トリップによって、絶対的な意志、人間を超えた精神という、かなり強引な概念に映画としてリアリティーを与えようとしているのである。

神、あるいは人間を超えた絶対者の存在はクラークの持つ一貫したテーマであり、小説においても「オーバー・マインド」「オーバー・ロード」といった言葉で表現した事がある。その概念をキューブリックは映像により確かなものとして提示しようとした。その努力が最も凝縮した形で現われているのが最後の数十分の場面であり、最も難解であるとされ、それ故に高く評価されているのもその部分である。もともと難解であるのは当然で、その場面においては全ての論理性が拒否されているのだ。あえていうのなら、そこで展開されているのは、言葉の論理を超えた映像の論理といえる。しかし、そこで本当に映像の論理は言葉の論理を超えた説得力を持ち得たのであろうか、僕にはそう思えなかった。

論理的に未分化のものの曖昧さを映像によって強引に正当化しようとしてしまったとしか思えなかったのである。

キューブリックはこの作品の次に作った『時計じかけのオレンジ』で、これと全く逆の事をやっている。前半で見事なくらい、無目的で残酷な暴力衝動を映像化しておきながら、後半のつじつま合わせによって、それを貧弱な国家批判、あるいは社会批判という形にってしまったのだ。

映像の論理性は確かに言葉の論理性とは別のものである。しかし言葉の論理の曖昧さを消し去る魔法の杖ではない。

2001年を、難解であるが故に高く評価しようとするアホな連中の文章を見る度に、自らの頭の粗雑さを誇っているチンパンジーを見たような気になって来る。

映画に限らず、ロックでも批評する人間が理解不能なものに出会うと、一切の論理性を放棄し、気分的で意味のない形容詞をソロソロ並べたててお茶をにごしてしまう場合が多い。そして難解である事を物神化してしまう。

未分化なものの持つ曖昧さと、難解である事は全く違うのである。それを見分ける事ができなければ何も見えて来ないだろう。

(ロッキング・オン 七十九年一月)

本当に翔ぶために 「翔んだカップル」批評

渋谷陽一のロック微分法——③

出版不況などと言われる中で売れまくっているのが漫画雑誌。特に少年誌は軒並み百万を超える部数を誇っている。

トップを走る少年ジャンプ、それを追いあげるチャンピオン、王者奪回を狙うマガジンに、最近内容充実のサンデーと少年週刊誌の競争も激しいようだ。(しかし何故かキングって話題になんないんだよね。)

部数が部数だけに、その競争も重量戦車戦のような迫力があって、横で見ている分にはなかなか楽しい。

マンガもロックも、もともとはティーンエイジのみを対象とする表現であったが、片やいつになってもマイナーな産業、片や出版産業の主流ともいえるメジャーな表現という差が生じたのは、年をと

るにつれてのロック離れがあるのに対し、いわゆるマンガ離れ現象がほとんどないからである。その分だけマンガの方が表現としてしたたかであるのだろう。

僕は典型的なロック少年であると同時に典型的なマンガ少年でもあった。そしてロック離れもマンガ離れも起こさず現在に至っている。

またロックにしるマンガにしる、常に現役であり、その時代で最も人気のある作品に対しては自身も熱中し、そうした人気作品を見出し出て来る才能についても絶対の自信があった。

マンガに関しては「がきデカ」「花の応援団」のヒット予想は見事に当たったし、最近では「くるくるパーティー」のヒットも予想した。ところがそうした自信もこの頃ゆらぎ始めたのである。

最初のきっかけは少年チャンピオン連載の「マカロニほうれん荘」。この大ヒット作が僕にはひとつも面白くない。ギャグをギャグとして受けとれないのだ。毎週読んではいるが、読み終わると疲れしてしまう。

絵はゴチャゴチャして読みにくいし、ギャグも無理矢理笑わそうとする不自然さが気になって笑えない。

正直言って、この漫画が始まった時は絶対に人気が出ないという確信があった。ところが雑誌の看板となり大ヒットしてしまった。自分の予想がはずれた事と同時にショックだったのが、この漫画の支持、不支持が年齢によって明確に分かれる事だ。

僕と同年代の人間には確かにこの漫画は余り評判が良くない（松村という例外も居るが、精神年齢を考えると同世代から除外してもいいだろう）しかし、若い世代からは熱狂的な支持を受けている。これはどう考えても、僕達世代の感性の衰弱を表しているとは思えない。

そういえば、二十才以前のロック・ファンと話していると、ときどきギャグ感覚の決定的な落差のようなものを感じる。

僕から見るとひとつも面白くもない事を無理に笑おうとするのだ。当人達にとっては自然なのだろうが、僕にはどうしても不自然だし異様なのである。

これは理解不能の宇宙人が突然目の前に現れたような恐怖を僕に与える。

未だにレインボーとジュガスとバーブルが最高と言う若いロック・ファンに対しては、感性の落差こそ感ずるものの恐怖など感じないし、余裕を持って接する事ができる。

ところが「マカロニほうれん荘」を読んで、キャハハハと笑っている若い連中には余裕を持って接する事どころか、できれば近くに寄りたくないと思ってしまう。

こうした事で自分の年齢を自覚するのはなかなか寂しいもので、すでにマンガに関しては現役でなくなったのかという気がして来る。

そうした僕の不安に追い撃ちをかけるようなヒット作が今度は少年マガジンから出現した。柳沢きみおの「翔んだカップル」である。今や「おれは鉄兵」に次ぐ人気を持つようになったこの学園ラブ

コメディイが、やはり僕には面白くない。

そして今度はどうも年齢の問題ではないようだ。僕の回りの同年代の連中にもこのマンガのファンは多い。年齢など問題にしない支持を受けているのだ。だいたい僕の知っている範囲で、この作品に對し批判的な人間など僕以外全くいない。いよいよ孤立感の高まり、意地でも批判しなければという気になって来てしまう。というより、このマンガで展開されている恋愛観にはどうしても同意できないものがあるのだ。

ストーリーは二人の男女の主人公を中心に展開する。偶然からひとつの家に住む事になった二人が互いに好意を持ちながらそれを相手にストレートに伝えられない為に起こる行き違いを中心にストーリーは進む。非常に古典的なタイプの恋愛ドラマで、最初はコメディイ・タッチだったが、最近はやけにシリアスになり、そうなるから人気が高まってきたようである。

僕はこの手の行き違いドラマというのが大の苦手で、読んでいてイライラしてしまう。思考回路が単純にできているせい、好きなのに何故意思表示ができないのか全く理解できないのだ。

それは好きだと言った相手から袖にされたらショックだし、当分の間は落ち込んでいなければならぬ。それはツライ事だ。しかし意思表示しなければ何も始まらないではないか。

ロックは徹底した愛の意志表示の歌である。一種、色情狂的に「愛している」と連発してきた歌だ。それは一貫して切実な愛の表現であった。だからこそこれだけ多くの人に支持されて来たのであ

る。そうした歌を聞いてきた若いロック・ファンが「翔んだカップル」に見られる愛の意志表示の便
秘症状的ストーリーに熱中するのが僕にはわからないのだ。

まず「愛している」と言ったところから全ては始まるのである。現実には、そうした意志表示は、
個人的レベルでも、もっと広いレベルでも挫折する事が多い。しかしそこで問題は初めて明確化する
のである。

日本には「愛している」と言わない事を美德とする奇妙な精神的伝統がある。少年マンガで恋愛を
テーマにしたものとしては画期的なヒットとなった「愛と誠」など、そうした恋愛観を典型的な形で
表現していた。主人公の誠は死ぬ時になって初めて「愛している」と言うわけで、まさに日本の男児
として理想の姿を貫き通すのである。僕から見れば、これほどアホらしい事はなく、なんで「愛して
いる」と言い切る事の潔さがわからなかったのか、主人公の知能程度を疑りたくなってしまふ。

「翔んだカップル」では主人公二人の意志が明確でない為、それぞれに好意を持つ登場人物が挫折
し、外国へ行ったり自殺したりしてしまう。こうなると主人公二人の態度は犯罪的ですらある。

明確な意志表示のできる人間が、何故曖昧な態度しかとれない軟弱な人間の犠牲にならなければな
らないのか。本当は外国へ行ったり、自殺したりするのも実に敗北的行為でナンセンスだが。

まだ発情しっぱなしの色情狂的なマンガの方が建設的(?)だ。

(ロッキング・オン 七十九年二月)

当事者である事 パンクである事

渋谷陽一のロック微分法 — ④

今回の微分法の最初のテーマは音楽評論家がレコードのプロデュースをする事について。

これは当然、僕自身が松村雄策のレコードをプロデュースした事に関する基本姿勢の確認でもある。実はレコード制作時点ではこんな原稿を書く気は全くなかった。ところがレコードが出てみると、外野から音楽評論家がレコードをプロデュースするなんて、あるいは原稿書きがレコードを出すなんて、といったアホな発言がチラチラ出て来たんで、今更とは思うが、原則だけ確認しておきたい。

まず「音楽評論家がレコードをプロデュースする」と、何故それが特殊な事柄として批評の対象となるのか、ということと。例えば「音楽評論家がディスク・ジョッキーをする」「音楽評論家が雑誌を編集する」と、何故これといった批評の対象とならず、プロデュースだけが特別視されるのか。

もっとわかり易く言ってもいい。商社で働いていたサラリーマンが会社をやめラーメン屋を始め

た。あるいは国会議員が議員をやめゲイボーイになった。といった事とどう違うのだ。

いや、どうも例が適当でなかった。早い話が、役人が小説を書いたという事でカフカの作品の質が云々される事が考えられないのと同じように、音楽評論家がプロデュースしようが、レコードを出そうが、そんな事は問題以前である。

こんな余りに明白な原則は誰もが認識していると思っていたが、頭が悪い人間というのはどこにでも居るものだ。

もし批判が成立するとするなら、それは作品そのものに向けてのものであり、当然そうしたものは僕自身も持っている。

では何故そんなわかりきった事を無視したオソマツな批判が出てきたのだろう。それは日本のロック・ジャーナリズム、あるいはその周辺に存在する音楽制作現場信仰ともいえる、一種の差別主義が原因である。

こう書くと大仰になってしまうが、要するに音を出している奴に従属する形で物書き、あるいはジャーナリズムが存在するという図式だ。現実を冷静に見てみれば、現状はそれに近いものといえるかもしれない。ただ僕自身は原稿を書く事や雑誌製作は自立したパフォーマンスだと考えているし、そうでなければやっていく意味はない。

ところが現状は、文章そのものが自立したパワーと商品性を持つロック批評は皆無に近い。最終的

には、について書かれているという点でのみ評価され、書き手のリアリティはどこにも存在しない。そう考えると岩谷宏の単行本が万単位で売れたのは異例の事と言える。

とにかく、そうした発想が横行している間は、ロック批判がそれだけで独自のパワーを持つなんて事はないだろう。何だか当り前の事をクドクド書いて徒労のような気がして来たので、これについてはオシマイ。

続いて最近のバンク・ミュージシャンのインタビューを読んで感じた事。

今月はクラッシュ、先月はワイヤーのものが本誌に掲載された。どれを読んでも一種の潔さがあって、実に気持がいい。

この潔さは常に彼等が状況の当事者としての自覚を持って、そこからしか発言していない事から来ている。

考えてみれば、これまで僕を一貫してイラ立たせていたのは、当事者としての自覚に欠けた客観主義的で傍観者的な発言であった。

この世で状況の当事者でない人間などあり得ない。当事者である事は、負い目を引き受ける事である。加担者である事を認める事だ。そこからしか何も始まらない。

そうした自覚を持つ人間の発言なら例え全く自分と逆の方向の意見であろうとも真面目に対応しようという気になる。しかし現在の我々の回りには、自らが状況の当事者であり加担者である事にドン

感な、あるいは意識的に目をそらそうとする人間が多過ぎる。

確かに現在の日本の状況は、余りにも曖昧であり、柔構造の中で自分の位置さえも見出しにくい状態である。鋭利な状況とは敵の存在が非常にあらわな状況であるが、現在の日本は敵の存在さえも不確かで、何に向かって戦うべきかわからない。そうになると客観的に状況を見ようとする傾向が強まって来る。

しかし、だからこそ当事者としての意識が必要なのである。

どんな批評であろうと最終的に批評されるのは自分自身なのだ。

ロッキング・オンという雑誌を作り続けて感じたのは、こうした運動を持続させていく核となるのも、結局は当事者としての自覚を持った人間だけなのだという事だ。

創刊当時は実に多くの人間がグボハゼのように本誌の周辺にたむろしていた。ところがその中から現在まで続いているのは岩谷、橘川、松村、そして僕の四人だけである。しかもこれは四号か五号の段階でそうなってしまった。全く見事としかいいようがない。

ひどく客観的な立場、つまり何かオモシロそうだから、何となく雑誌をやってみたから、といった連中は一号目で居なくなってしまったし、現在のロック・ジャーナリズムに一言発言したかったから、なんて連中も二、三号目で消えてしまった。

性格的にも問題があり、事務処理能力という点でも決して優れてはいない四人が最終的に残ったの

は、結局この状況は引き受けざるを得ないという認識を共通して持っていたからだろう。

前に現実との切断面が見えない音はひとつも面白くないと書いた事がある。現実との切断面とは、当事者としての立脚点である。

一体、今自分がどこに立ち、何に向かっているかという事だ。それが見えさえすれば、何がオモシロイ、何がツマラナイ、誰それが悪いの、誰それがいいの、といった客観的な発言ができなくなって来るはずである。

ロックの雑誌が面白くない、学校が退屈だ、こんな仕事やりたくない、とか言っている間は何も変りはしないのだ。

もっと悪質なのが、冷静な批判者ヅラを装った客観主義である。自分はそれこそカスミを食って、状況の真空地帯に暮しているようにしてもっともらしい批判をたれる。こういうのが一番始末におえない。自分自身も見えない人間にどんな批判が可能だというのだろう。

当事者である事、それは我々が物を言う唯一の立脚点である。ひとつの言葉は、ひとつの批判は、それが発せられた時、全ての現実を引きうける事を発言者に強いるのだ。

(ロッキング・オン 七十九年三月)

ジャパンとロッド・スチュアートの
コンサートを見て思った、
ミーハーと中産階級意識について

渋谷陽一のロック微分法——⑤

三月六日 日本武道館 ジャパン東京公演

会場に着いて思わずギョツとする。何しろ女ばかりなのだ。チープ・トリックの時にも女の多さに驚いたが、その時の比ではない。九割五分以上が女の子とっていいのではないか。しかも十代の子ばかりである。

入口付近で知り合いのディレクターを見つけ思わずホツとする。男を見つけただけで何やら救われた気分になってしまうのだ。

追加公演は六分の入りだったらしいが僕の観た二日目はほぼ満員。二階の上の方にわずかな空席が見えるだけ。アリーナは着飾った女の子ばかりで、一種異様なムード。華やかというより不気味といった方がいい。知り合いを見つけると大声で愛称を呼び合い、何やらけたたましく笑ったりする。

そんなのに「ホラ渋谷陽一じゃない、観に来てるのヨ、好きネエーッ」などと言われると、腹を立てるといふより、何だか怖くなって来る。

前座のA R Bが終り、休憩の時にトイレに立つ。用を済ませ手を洗っていると「こっちがすいているワヨ。」と二、三人の女の子が、堂々と男子用のトイレに入ってくる。何ら恥らう様子はない。外へ出ると確かに女子用のトイレは満員でトビラの外でたくさん女の子が順番を待っている。男の子用がすいているのだからそちらを使った方が合理的でいいのだろう。

外の通路でレコードを売っているのはいつものコンサートと同じ。

「コンサートの記念にレコードをどうぞ、みんなと差をつけるチャンスですよーっ。」

「オジサンこのレコードなに。」

「これはきょう公演するジャパンのファースト・アルバム、どう、記念に買ったら。」

「フーン、これがジャパンのレコードなの。知らないワ」

昔、僕が番組でエンジェルの曲をかけたなら『渋谷さん、エンジェルの曲をかけてくれてどうもアリガトウ、私はエンジェルのファン・クラブに入っているのですが、まだ彼等の曲を聞いた事がありま

せんでした。番組で聞く事ができて、とても感激しました。エンジェルの音ってとてもハードなんですネ。』という投書をもらって驚いたことがある。しかし、こうしたファンは決して例外的な存在ではないようだ。

いよいよ開演、僕の後の席に居る元気一杯の女の子達はかなり入れ込んでいて何やら声がうわずっている。

「いい、出て来てすぐに叫ぶのはイモだからネ。演奏が始まったらいくら叫んでもいいから、それまでは叫んじゃ駄目ヨ。」

なるほど、そんなものかと感心して聞いていたが、会場が暗くなりメンバーが出て来たところに、誰よりも早く「ギャーッ、デビッドー」と叫んだのはその彼女だった。論理と実践の統一というのはなかなか困難のようだ。

変なポーズをつけたり、つまらない小理屈を並べたりするより、ミーハーである事の方がはるかに気持ちがいい、と思っていた事もある。いや、今でも多少は思っている。それに女にとってのミーハー的感覚というのは、男の想像力を超えたものだという気もする。

しかし、やはり駄目なものは駄目だと言わなければならない。どんなコンサートでも土けむりをあげて走り抜けて行くミーハーパワーは、ひたすらそのボルテージをあげる一方のようだから。

ミーハーである事は自らの欲望に忠実である事だ。欲望の満たされない部分、欠落部分を埋める事にひたすら熱心である事だ。つまり偉大なる自己肯定願望、巨大な現状肯定願望。早い話が埋め合せの発想である。

スターあるいはアイドルが人間関係や現実生活の代償物である事は何度も書いてきた。満たされないから、それで埋め合わせしようとする。自らが努力する事なく最も安易にごまかせる方法としてアイドルやスターは存在する。

相手の意志など問題でない。あくまで問題は自らの満たされぬ欲望だけだ。だからアーティストのメッセージなどより自分の欲求に対応する、いわばいくらでも思い込み可能なルックスなどというものに最大の関心が行く。

コンサートに行って演奏を聞いてもそこにはコミュニケーションはない。あるのは一方的な欲求の押しつけだけだ。

僕たちがしなければならないのは欠落部分の埋め合わせではなく、その欠落部分を押し広げ、対象化する事だ。そうでなければ何も変わって行かない。

結局、その場しのぎの埋め合わせは現状を肯定し、社会システムの健康な新陳代謝を停滞させてしまう。欠落部分に自覚的であるというのは変化に対し自覚的であるという事だ。ミーハーである事はその年代の女の子が感覚的に欠落部分に対する反応力が鋭敏である証拠である。ひょっとすると、そ

れだけ自らの欲望に忠実であるのは、それだけ変革のパワーを持っているという事かもしれない。しかし、どう考えても今のミーパーターの燃焼方法はエネルギー資源の無駄使いである。

三月七日 日本武道館 ロッド・スチュアート東京公演

とにかくぎっしり満員。こんな満員の武道館を見たのはフリーウッド・マック以来。客席も普通のロック・コンサートとかなり違っていた。年齢が高く、何となく豊かそうな人が多い。

ステージは真紅色の厚い幕で包み込まれるようになっていて、幕の中心には金色でRSとイニシャルが鮮やかに描かれてなかなか豪華。

完全に計算し尽くされたステージでそれをロッド・スチュアートは見事にこなしていく。まさに一流のエンターテイナーである。来た客のほとんどは満足して帰っただろう。

演奏に手抜きはなく、演出も完璧で客を楽しませるという点に関しては実に誠実なコンサートであった。

しかし何故か僕はコンサートが盛りあがれば盛りあがるほど、奇妙な居心地の悪さを感じ落ちつかなかった。とにかく全てが中産階級的な上昇指向センスで統一されているのだ。これまでもロック

の中には成り上がりもの的な発想はあった。イギリスのように一種の生まれによる階級制度ができあがっている国では、成り上がる方法はロックとサッカーぐらいしかないのかもしれない。もともとロックはそうした下層階級の成り上りのシンボルであった。

ところがロックのコンサートにはいわゆる成り上がり風のギタギタしたところも油ぎったところも、きわどいところも何もなかった。ひどく安定しているし、安全だし、スマートなのである。

ロックには必ずある、一種の被害者意識が存在せず、リッチでラグジュアリーなのだ。今やロックは中産階級の安定のシンボルになってしまったのだろうか。

全てが中産階級なのである。日本人の七割が持つ中産階級意識。現在の社会システムを支える偉大なパワー。

本来、中産階級とは年収が一千万近くある世帯を指すそうだが、日本では二百万でも中産階級である。何だか知らないが安定して豊かなのだ。

ロックのコンサートを見ながら、ロックファンというのはいつのまにこんなにも豊かになってしまったのだろうか、変なところに感心してしまった。

ロックなる言葉の持つシンボルとしての役割はずっと前に終わってしまった。しかし七十九年には新たに安定と豊かきのシンボルとして蘇るかもしれない。

(ロッキング・オン 七十九年五月)

アルバム一枚が一〇〇〇円！ そこにレコード産業の未来が見える

渋谷陽一のロック微分法——番外編

現在レコード業界は不況である。年に数パーセントの売り上げの伸びしか達成できず、経費の方はその何倍も増えているので全体にジリ貧状態になって来ているのだ。

もともとレコード業界は不況知らずというか、非常にボロい商売というか、とにかくこれまでわりと楽な商売を続けて来た。レコード会社が倒産したという話は余り聞かないし、大幅な人員合理化が行なわれたなんて事も、他の業種と比較すると少ない。

業界の規模そのものは二千億円強で豆腐屋さんの業界とほぼ同じ。つまりそれほど大きくない、というより確か出版が一兆円だと思ったから、かなり小さな規模のマーケットである。そこに二十社以上のレコード会社がひしめき合って、しかも水商売的な性格の強い事をやりつつ倒産も出ない、というのはやはりかなりオイシイ商売なのだろう。

そのレコード業界の周辺産業として生活している身としては、回りから不況だ不況だと騒がれると、切迫感とまで行かなくても、何やら不安になって来る。

しかし周辺産業として勝手な事を言わせてもらえば、こうした不況もそれなりに試練の機会として長いサイクルで考えるなら有益なものへ転化できるのではないだろうか。

日本においてレコード、あるいは音楽は未だに趣味的なものでしかない。特に洋楽にその傾向は強い。

僕が十代の頃と比較すれば現在ロックはかなり一般化し、情報も増えて来ている。それはそれでいいのだが、洋楽レコードというものの性格は基本的な部分でほとんど変わっていない。

クラシック・ファンが居て、タンゴ・ファンが居て、ジャズ・ファンが居てそしてロック・ファンも居るという、音楽同好会寄り合い世帯としての洋楽マーケットの性格は変わっていない。

しかし、こんな事を書いて本誌の読者は興味を持って読むのかな、ここでいちまつの不安を感じてしまう。

なんだひとつもミュージシャンの話が出て来ないじゃないか、面白くもない、とか言って読むのを止めてしまうかもしれない、まあ、それはそれでもいいが、とにかく多少なりとも興味を感じた人は

つき合って欲しい。

僕は最近、洋楽ビジネスというものに対し悲観的な展望しか見い出せず、どうも減入ってしまう。

洋楽ビジネスの衰弱は当然その周辺産業の衰弱であり、僕自身の生活の糧が失なわれていく事でもあるのだが、考えれば考えるほど悲観的な展望は確かなものになる一方だ。しかも困った事に、その衰弱は長期的なミュージック・ビジネスの健康な発展の為に必要不可欠なものであるみたいなのだ。

前に書いたように現在の洋楽マーケットは趣味的なレベルで展開されている。レコード・ビジネスの全ての要素が音楽をこちんまりした趣味のレベルで完成させようとする方向に向いていると言っている。

まずレコードの値段。二千五百円は余りにも高過ぎる。よほどの決意がない限りアルバムを买おうという気になれない。しかも再販価格に守られているので値引きはできない。統一価格で価格競争なしの商売など他にないだろう。

二千五百円の単行本というのを考えてみる。かなりの高額商品である。出版社はその定価をつける段階で限定されたマーケットを想定している。二千五百円の定価でベスト・セラーを作り出そうとは考えないはずだ。五千部売れば大成功といった心づもりだろう。

本とレコードでは性格やコストも全然違う、と言われるかもしれない。しかし統一価格で二千五百

門という建設は、既にその段階からマーケットを限定してしまっているものと思えない。つまり対象を音楽マニアに限定しているのだ。実際のレコードは採算ラインがどの辺にあるのかは知らない。ただ二万枚、三万枚といった単位でないだろう。もっともっと低いはずだ。もしも二万、三万といった売り上げを採算ラインとして価格設定したらレコード・ビジネスはかなり違ったものになるだろう。ただこれには多大な危険、つまり低セールのスナガ良質なレコードの足切り等の問題も出て来るので一概には言えないが。まあ、そんな事をしなくてもレコードの低価格化は企業努力によって達成できるだろう。

二千五百円を絶対的な前提として商売を展開している限りマーケットの拡大は無理である。

ジャケットにしてもそうである。やたら厚い紙を使い、豪華な体裁を作ろうとするし、ポスター等のサービスなどにも積極的である。つまり高価な商品を買った事に対する客の納得を得る為の努力には熱心なのだ。

レコード店も再販価格と高マージンに支えられ無風状態の中で商売をしている。本屋やスーパー、あるいは喫茶店といったごくごく日常的な店と比較するとレコード店の多くは客を入れるという努力をしていない。いわゆるバーゲンとは無縁の商売だし、店のレイアウトにしてもパターン化したものがほとんどだ。広い世代の人間が日常生活の自然な流れの中でレコード店に向かうという環境作りはほとんどなされていない。

そして情報も活字主体で肝心の音に接する機会はほとんどといっていいくらいない。音楽が生活環境となるどころか趣味のレベルでも十分に機能していかないのではないか。

まして音楽となると言葉がわからないという決定的なハンデがある為に、最終的に趣味的な領域から出ることができない。現在レコード売りに占める音楽のシェアは四割程度で、どう考えても大きく過ぎる比率である。

現在の音楽レコードの商品性を支えているのは変な話だが邦楽レコードの後進性である。本来なら邦楽レコードが担うべき需要層も音楽レコードが代行してしまっている。それは特にロックなどにはつきりと見い出せる傾向だ。言葉がわからないというハンデを超えて、音のリアリティーだけで多くのファンを獲得してしまっているのだ。もし日本語によって歌われたロックが登場したなら、ほとんどのファンはそちらのものを買うだろう。

つまり現在の音楽ビジネス、あるいはレコード・ビジネスは自らマーケットを限定し、その中でシェアの奪い合いに終始してしまっているのだ。

音楽やレコードが本当の意味で生活環境の一部となるには、まずそうした音楽を趣味の領域にとじこめるようなやりかたを排除していかなければならない。

正当な価格競争、小売店の努力、コスト・ダウンの徹底、情報の整理等、まずしなければならぬ

事は山ほどある。そしてそれらは今すぐにでも可能な事なのだ。レコード制作以前の問題として聞く側はそうした事も見つめていかなければならない。何だか今回は日経流通新聞風になってしまったな。

(ロッキング・オン七十九年十二月)

渋谷陽一のパーソナル・ディシプリン

DJはフリージャーナリズムを営まられるか！

DJという仕事は存在するが、DJという職業は日本に存在しない。それが僕の昔からの学説(。.)であった。どういふ事かと言えばDJだけやってたんでは食べていけない。食べていけない仕事を職業とは呼ばない。つまりそういう事である。

反論のある人も居るかもしれない。あの人だって、あの人だってDJで食べているじゃないか、自分らDJで食べていけないもんだから適当な事を言っただけ、と思う人はもう一度考えて欲しい。貴方の知っている人、それは隣のアナウンサーでも、声優でも、評論家でも、歌手でも、タレントでもなく、本当にディスク・ジョッキーとしてだけ活動しているだろうか。

僕は確信を持って言える、絶対にそんな人は居ない。日本にはディスク・ジョッキーという職業は存在しないのである。

まして、言葉本来の意味でのDJ。自分で曲を選び、番組を構成し、喋っている人となると極端に少なくなり、そんな事をしながら食べていける人となると、もうこれは絶無といっていい。たとえば一人や二人そんな人が居たとしても、それは職業と呼べる仕事とはならないだろう。

日本の場合、DJと呼ばれる人のほとんどは喋り屋さんで、曲は構成者が選んでいる場合が多い。また、喋りの内容もライターが居て決まっている事もあり、こうなると名前と声だけ貸している人形みたいなものになってしまう。

何故、こんな事になっているかといえば、答えは簡単で、DJを必要としているマーケットがどこにも存在しないからである。現在のように限られた数のFM局しかない現状では、本当の意味でのDJが活動するフィールドはないのだ。

つまり、いくらDJの側が努力しても、もともとDJなんて商売が成り立つ基盤が日本にはない。努力するだけ無駄かもしれない。

DJについて書き始めるときりがないし、ここではそれがテーマではないので止めるが、徐々に日本でもFMの多局化が進んでいるので、そのうちDJが本当に職業として成立する日が来るかもしれない。

さて今回のテーマは四月十七日に行なう「DJはミュージシャンを超えられるか。渋谷陽一エッグマン・トーク・ライブ」と題されたイベントについてである。

エックマンというのは渋谷の公園通りにあるライヴ・ハウスで、ここで僕は一時間半のトーク・ショーをやる。トーク・ショーといっても要するに一人で喋るだけの事で、何と大胆にもその一時間半の間、一切曲をかけずに喋りまくりうと考えている。

いわゆるDJではなく、かといって小説家や学者などがやる講演でもない。むろん漫談や落語をやるわけでない。要するに訳のわからないものなのだが、極く極く日本的風土の中で育った、日本的デイスク・ジョッキーといったらいいかもしれない。

僕は今年から自分の番組（サウンド・ストリート木・金）のスタイルを少し変えた。これまでロックの情報番組として徹底して曲中心それも新譜中心に構成してきたのを、喋りの部分を増やし、十分完結の「渋谷陽一ロックの世界」風なものに変えてみたのだ。喋りを増やしたといっても四十分中十分強ぐらいのもので、通常のDJ番組としたら平均以下だし、新譜主体なものと同じである。それでも僕にしたらかなりの冒険で、リスナーの反応が悪いのではと不安だった。幸い好評で、投書も増えている。

そうした投書を読みながら感じたのだが、日本におけるDJ番組はどうしてもDJのキャラクターと喋りが核にならざるを得ないのである。へんな表現だが、日本のFMはテレビ的な聞かれかたをしている。ひとつのステーションを選び、それを聞き流すのではなく、ひとつひとつの番組をビック・アップしてリスナーはFMと接している。特にNHKの場合はそうだ。多様なリスナーに対応するた

め、それだけの要求に合った番組作りをしなければならない。歌謡曲ファン、クラシック・ファン、ロック・ファン、ニューミュージック・ファンに合った番組を作ると、どうしてもステーション・キャラクターは曖昧なものになる。従って番組の音楽的傾向、番組のキャラクターを明確に打ち出したものを作らなければならない。

アメリカのステーションのMORのみ、ロックのみ、クラシックのみをオン・エアするといった形で自分達のステーションを性格づける方法は、やはりFM先進国の方に許されたものなのである。

そんな事から日本のFMリスナーは、ひとつひとつの番組をビック・アップして聞くテレビ的な聞きかたをする。そうなるトリスナーは番組にひとつのストーリーと完結性を求めるようになる。二時間や三時間の番組なら曲によって番組のストーリーと完結性を持たせる事もできるが、四十分番組の場合どうしても時間的限界から、トークを核としなければならなくなって来る。聞く側もそれを期待しているのである。

最近の僕の番組に対する反応を見ているトリスナーのそうした欲求が非常によくわかるのだ。

そうした日本のFM風土の中から生まれたのが僕の現在のDJスタイルというわけだ。

また僕はラジオのDJ以外に地方を回って公開DJ風な事もやっている。これは五年ぐらい前からやっているもので、地方の公会堂に人を集めて喋るのだ。少ない時で四、五百人、多い時には二千人以上の人を前にして喋るわけである。これも最初の頃は曲を中心にしていたのだが、公開形式だとラ

ラジオ以上にシラけてしまう。二千人のデカイ会場で、僕が一人椅子に坐り、延々レコードを聞いていくのでは、どう考えても盛りあがらない。

どうしてもイヴェント的なものになければならない。喋らざるを得なくなってくる。相手は二人の聴衆なのだから、それ相応の喋りでないと受けない。こうなるとミュージシャンの心境に近いのではないか。しかも演奏ならなんとかカッコが付くが、喋りの場合はシラけると限りなくシラけてしまう。喋る方は必死だ、笑わせたり、感心させたり、とにかく何でもやってしまう。こうした訓練の中から、公開DJ版渋谷陽一トーク・スタイルというのが生まれて来た。

今回のエッグマンでのライブは、その公開版DJの総集編ともいえるもので、とにかく喋りまくろうと考えている。新しいタイプの芸の領域を開拓しつつあるのではないかと勝手に自負したりもしている。

喋りの内容は全く未定で、現在構想中である。ただリスナーとして、あるいは評論家として引きずり続けているジミー・ペイジについては触れたいと思っている。最近、彼は「ロスアンゼルス」というソロ・アルバムを発表し、ミュージシャンとして積極的意欲を持ち続けている事を証明した。内容については、まあ不満もいろいろあるが、そうした場でこそ言える感想なども話したい。

ただ不安なのは、何と千三百円もする入場料である。エッグマンとしては最も安い料金であるし、ドリンク付とはいえ、本当に客は来るのだろうか。

(週刊FM 八十二年八号)

産業ロックへの挑戦状

回を追うごとに実態のはっきりしないものになっていくこの連載だが、今回はインタビュー、質問、対談に続く、自分で原稿を書く番というローテーションになっている。

そこで、編集部サイドから与えられたテーマは『産業ロック』について。常日頃、批判している『産業ロック』の、どこが問題なのか書けというわけだ。

この『産業ロック』、僕が勝手につけた名称で、アメリカで売れまくるフォリナー、ジャーニー、ステイックス、REO・スピードワゴンといった一連のグループを指す言葉である。アメリカではこうしたグループを『ダイナソー・ロック（恐竜ロック）』と呼ぶらしい。つまり巨大で古めかしいというわけだ。

とにかくアメリカのチャートを見ていると、『産業ロック』は強い。売れなければ産業として成立し

ないのだから、当然といえば当然の話だが、何であんなに売れるんだろうね。

産業ロックの特徴としてあげられるのは、まずメンバーのほとんどが長髪である事。そしてウス汚れたGパンにTシャツといった服装が多い。

一時、長髪はロックのシンボルであった。ビートルズがデビューした時、男が女のように髪を伸ばしている事が話題になった。音楽そのものより髪の方がセンセーショナルであったくらいだ。今、デビュー当時のビートルズの写真を見ると、長髪といってもカワイイもので、とてもセンセーショナルとは思えないが、当時はそれでも充分に反社会的であったのだ。以来、ロックと長髪は切っても切れない関係になり、GパンやTシャツもユニフォームに近いものになってしまった。

結局、あの長髪というのは何だったのだろう。

僕は高校ぐらいから髪を伸ばし始め、それから七、八年、かなり長髪のまま過ごした。高校では、教師から再三注意され、切るように言われたが、切る事は社会に対する妥協のような気がしたので切らなかった。つまり長髪は反社会的な意志のシンボルだったわけである。

ところが、ある日突然、パンク・バンドが髪を短く切り、スリー・コードのビート・ミュージックを演奏し始めると、長髪はうっとうしく、ウス汚れたものとしか見えなくなってしまった。

新しい価値感新しい美意識を伴って出現する。実に不思議な事だ。

何もヤクザはモミあげを伸ばし、白いエナメルのとんがったクツをはく必要はないのだが、何故か

彼等はカラー・シャツにハデなネクタイをしめたがり、巨大なアメ車に乗りたがる。サーファーは、何もサーファー・カットにし、やたらケツのデカク見えるハデな色のパンタロンをはき、ブランドの入ったトレーナーを着る必要はないのだが、まるで制服のようにして着たがる。男は男で鼻の下に、日本人には絶対似合わないヒゲを生やしたがる。

ファッション関係の女は、何故か、コロ族などと馬鹿にされながら、テクノ・カットにし、やたら足の短く見えるパンツに、ガボガボしたジャケットをすべて黒か灰色で統一して着たがる。理由は簡単である。彼等にとって、それが一番美しいと思えるファッションだからだ。そして、それは単なる服装に対する美意識としてあるのではなく、彼等の発想、イデオロギーと深くかわりあっているのだ。

長髪を美しいと思うか思わないかは、ひとつの踏絵ともいえる。それだけで音楽に対する考えかたが、かなりの程度までわかってしまう。

僕は長髪は非常にうっとうしいと思う。ウスギタナイだけだと思う。

たまに道で、長髪にロンドン・ブーツ、ベルボトムのジーンズなんてスタイルの奴に合うと全身に悪寒が走ってしまふ。それは、まぎれもなく十年前の僕自身であり、十年間のロック・ミュージックの深化を否定してしまふ、敵の姿なのである。やけに大仰な表現だが、本当に一種の腹立たしさを覚えてしまふのだ。

ロックにあって音楽のスタイルはファッションと違いつながりがある。新しい音楽スタイルは常に新しいファッションやヴィジュアルを作っていたといっているくらいだ。その最大のものがパンクだった。あのスリム・コードのビート・ミュージックには、長髪とベルボトムのジーンズはふさわしくない。これは動かしたい事実として、僕達の目に映った。何故そうなのか、それを分析し理由づけると面白い原稿が書けそうだが、今は面倒なのでやらない。とにかく、そうした事実があるとして話をすすめたい。

パンクの出現が、ロックの試行錯誤の中から生まれたものであるように、あのファッションもそうであった。

ジョン・ライドンは「ロックは終わった。」と非常にカッコイイ言葉を吐いたが、それはそこに至るロックの歴史があったからこそ吐けた言葉なのだ。ある日、突然に現われた一人の天才によって単純に清算されるほどロックはチャチなものではない。

ハード・ロックがあり、プログレッシヴ・ロックがあり、グラム・ロックがあり、その中で数多くのアーティストが試行錯誤をくり返し、ああでもない、こうでもないと考えたあげくの歴史の中に今のロックはあるのだ。ジャニスやジミヘン、あるいはジム・モリソンは無駄に死んだわけではないのである。

よく頭の悪い奴が「ロックは理屈じゃないぜ、楽しけりゃいいんだ、イエーッ」とかやっている

が、そういう奴にはジョン・レノンが何で死んだかなんて一生わかんないのだろう。まあいい、僕にはそんな馬鹿を相手にしているヒマはない。

話を戻そう。パンク・ロッカー達の短い髪の事である。つまり、あのファッションもロックの歴史の中から出て来たひとつの美意識であり、音楽スタイルと共に、好みという一言で清算できない問題を含んでいるのだ。

枚数もいいかげん来てしまったので結論を書いてしまうと、長髪とGパン、工夫のないファッションとボーッとしたルックス、こうしたものを見ると、せっかくジタバタしながらも進んできたロックの歴史を、一気に十年以上も元に戻してしまう敵に思えて来るのだ。

さて産業ロックの次なる特徴、それは音楽的に全くアヴァンギャルドでない事。

情緒的で類型的なメロディー、大仰なアレンジ、やたら厚い音、歌いあげるような唱法。日本のシンガーというならアリス、あれに近いものがある。

僕の自論として、音楽にはアヴァンギャルドな要素が絶対に必要だというのがある。これは別にキヤバレー・ヴォルテール、スロッピング・グリスルみたいな方向に走れということではない。むしろアヴァンギャルド・ミュージックとしてカテゴライズされる音の方が保守的であったりする事が多い。だからアヴァンギャルド・ミュージックでなくても何か新しい方法論を示してくれさえすればいい。

い。そうした意味ではポール・マッカートニーやステイヴィー・ワンダーは充分にアヴァンギャルドなのである。

ひとつひとつのアヴァンギャルドな試みが積み重なって音楽は進んでいく。そんな努力がない限り、音楽は動脈硬化するだけである。僕にとって産業ロックとは、その動脈硬化なのである。シュガー・コーティングのみが巧妙な、やたら甘いだけのケーキ。そればかり食べているとコレステロール過剰になり、そのうち死んでしまう。そんな感じなのだ。

次の特徴はマネージメントがしっかりしている事。これはいい事である。今やマネージメントがしっかりしていないバンドは生き残っていけない。

ただ、ジャーニーのようにマネージャーがヴォーカリストを選定したり、バンドの基本的方針を決定するようになると、問題も出て来るのではないだろうか。ローリング・ストーン誌に掲載されたジャーニーのインタビューでは、メンバーよりマネージャーの発言の方がメインにフューチャーされ、そのマネージメント・システムの見事さが称賛されていた。ステイクスのインタビューでもマネージャーの発言が、かなりの重要なものとして取りあげられていた。

しかし、これはなかなか難しい問題で、例えばビートルズもマネージャーの権限の大きなバンドで、ブライアン・エプスタインによってかなりの事が決定されていた。ではビートルズも産業ロック

かと言え、これはかなり微妙な問題である。確かにビートルズも産業ロック的要素を持っていた、だからこそ解散してしまった。

このマネージメント問題、考え出すと多くの問題が出て来るので、ここでは事実だけ書きとめておく。

どうも枚数が足りない、中途半端にしか書けず、産業ロックのファンを刺激し怒らせただけに終わってしまいそうだが、まあそれならそれでもいい。

とにかく、僕が過剰なほど産業ロックに反応するのは一種の危機感からなのだ。ロックがこれまでジタバタしながらも進んで来た試行錯誤の歴史を全て御破算にしてしまうような不安を産業ロックは僕に与える。何か非常に実もフタもない、という気がするのだ。ジョン・ライドンならずとも「ロックは終わった。」と言ってみたくなるのである。

僕のユーミン論

例えば「ジャコビニ彗星の日」の詩を見る

夜のFMからニュースを流しながら

部屋の灯り消して窓辺に椅子を運ぶ

小さなオペラグラスじつとのぞいたけど

月をすべる雲と柿の木ゆれてただけ

歌の最初の部分は単純な情景描写のみで歌のテーマらしいものは全く見えて来ない。FMのニュース、ゆれる柿の木といったユーミンならではの巧妙な小道具の配置が不思議な透明感を歌に与えてい

るだけだ。歌のテーマは次に唐突に現われる。

72年10月9日

あなたの電話が少ないことに慣れてく

私はひとり ほんやり待った

遠くよぎる流星群

歌の主人公のシチュエーションと、歌のストーリーらしいものが説明されるのはここだけである。

それも全く説明的でなく、まるで客観的な事実描写のように淡々と歌われていく。この部分で聞き手は初めて歌の主人公が恋愛の終わりを自覚しつつ、それをまぎらわせてくれる非日常的な現象『大流星群』を待っているのを知る。そして、それはひょっとすると自分の日常をもひっくり返してくれる奇蹟になるかも、そうした願望も『大流星群』に託されている事を感じるのだ。

しかし説明的な詩はこの部分だけで、後は全く登場しない。次はほとんどストーリー的なつながりなしに幼い頃の花火見物の想い出が歌われる。

それはただどうでもいいことだったのに

空に近い場所へでかけてゆきたかった
いつか手をひかれて川原で見た花火
夢はつかの間だと自分に言いきかせて

何でもでもいいことだったのか、どうして空に近い場所に行きたいのか、何で花火の思い出が歌われるのか、どうして夢はつかの間だと自分に言い聞かせるのか、といった散文的解釈をすると、こは実もフタもない部分で、詩が詩でしかない表現を楽しむべきなのだろう。しかし、そう言うては話が前に進まないで強引にやってしまう。

どうでもいい事、それはジャコビニ彗星を待っている事である。だけど空に近い場所、ここでないどこかに行ってみたい気持はどうしようもない。そこで想い出される幼い頃の花火。うたかたの夢のように見えた花火。結局、自分の恋愛、それも夢だったのだと自分を納得させるよりないのだ。

詩的繊細さのない僕のような散文的人間が説明してしまうと、何か詩本来の微妙なニュアンスが落ちてしまうようで後ろめたいが、詩の流れに則して解釈していけば、そういう事になる。どこまで意図的に計算されているのか分らないが、見事な詩的構成力である。何の脈絡もなく登場する幼い頃の花火の記憶、それが詩に奥行きを持たせている。

そして最後は、翌朝のごくごく日常的な時間の描写へと続いていく。

シベリアからも見えなかったよと

よく朝 弟が新聞ひろげつぶやく

淋しくなればまた来るかしら

光る尾をひく流星群

何か非日常的な出来事を、起りそうもない奇蹟を求めて待ったジャコビニ彗星、結局それは見えなかった。奇蹟は当然の事、起きなかったのである。シベリアからも見えなかった流星群。

終わってしまった恋愛、夢はつかの間だと自分を納得させるよりないのだ。

最後の二行、ここで主人公にとって、もはや恋愛が過去のものとなり、流星群を持つ気持も対象化された事が示される。

続いては、デステイニー²。この曲は自分を振って行った男を歌ったユーミン得意のパターンだ。

緑のクウベが停る 雲を映し

Sure never my true love

昔より遊んでるみたい

みがいた意をおろして口笛ふく
Sure love, my true love
傷あとも知らないで

冷たくされて いつかは
みかえすつもりだった
それからどこへ行くにも
着かざってたのに

どうしてなの 今日にかぎって
安いサンダルをはいてた
(今日わかった) 空しいこと
むすばれぬ 悲しい Destiny

自分を振ってしまった男、いつかそれを見返してやろうと、常に外出する時は着飾っていた私。それは、いつか再会できるかもしれないという願望でもあった。ところがたまたま会った時、私は何故か安物のサンダルをはいていた。一歩間違えるとコミック・ソングになりかねない際どいテーマを明

る曲調と早いリズムで一気に聞かせてしまう。しかし何と言ってもこの歌は『安いサンダル』という、本来歌の詩としてはひたすら貧乏臭くなるだけの表現をうまく使っている所がミソだ。多くのユーミン・コビーが現われても彼女の人氣が不動なのは、こうした微妙なりアリティーを持つ表現が彼女独自のものだからだろう。シュガー・コーティングされただけの少女趣味と彼女は無縁だ。

さて次はいよいよ本題。僕の考えるユーミンのベスト・ワン『埠頭を渡る風』をとりあげたい。これはきつとユーミン・ファンのほとんどを占めるだろう女性よりも、男のファン受けするナンバーではないだろうか。

だいたい僕がニューミュージックとか少女マンガを嫌いなのは、そこに出て来る男が嘘ばかりだからである。理想的に描かれていようが、否定的に描かれていようが、ほとんどが嘘である。男のニューミュージック・シンガーが歌うところの女も同じだ。理由は簡単だ。やさしくないからである。ニューミュージックが盲目的にくり返す『優しさ』という御題目から、当のニューミュージック自身が一番遠くにあるというのは当然とは言え皮肉な事である。

『優しさ』というのは、いかに他者を対象化できるかという事である。他者を本来の人格サイズで認識する事、そこから優しさは始まる。ニューミュージックや少女マンガで横行しているところの『優しさ』はそれとは逆の他者の絶対化でしかない。つまり相手の事などどうでもよく、自分の相手に対

する願望のみが先行している。だから、やたら自分が悲しいだの切ないだのと歌うわけで、それを救ってくれるのが相手の「優しさ」なのである。自分の事しか視界にないのだから他者など見えてくるわけがない。それで自分の願望が満たされないと、裏切られたとか優しくないとか言い始めるのだから始末が悪い。

それに対し、「埠頭を渡る風」の中には、しっかりと他者を相対化し、等身大の相手を見据える視点が存在している。だからこの歌はとても優しい。

埠頭を渡る風を見たのは

いつか二人が ただの友達だった日ね

今のあなたは ひとり傷つき

忘れた景色探しに ここへ来たの

もうそれ以上

もうそれ以上

やさしくなんて しなくていいのよ

いつでも強がる姿 うそになる

ここで歌われるあなたは、やさしくしてもそれが強がりでしかない事を見抜かれてしまったあなた

である。しかし私はそれでいいのだ。

セメント積んだ 倉庫のかけで

ひざをかかえる あなたは急に幼い

だから短い キスをあげるよ

それは失くした 写真にするみたいに

もうそれ以上

もうそれ以上

やさしくなんて しなくていいのよ

いつでも強がる姿 好きだから

ここでは、はっきりと等身大のあなたが私に見えている。私はあなたのやさしさを求めているし、そんな事はどうでもいいのである。そこに相対的な他者としてのあなたが居て、それを私は好きであり、受け入れている、それだけの事である。しかし、それが男にとって最大のやさしさである事は、今さら説明する必要はないだろう。

さて、今、松任谷由実是非常に困難なところに居る。彼女の歌の作りかたは、ある意味で私小説的

なものだ。歌は全く私小説的でないが、方法論は私小説的なものといえる。自らの体験、あるいは自らの体験の延長線上にある架空の私の体験、それを素材としながらストーリーを作ってきた。だから彼女の歌はほとんどが同世代の同性を主人公にしたものだ。そして今、松任谷由実が成熟した女としての年齢を迎えようとしている。もはや青春の主人公ではない。青春的な恋愛の主人公でもないだろう。その為か、最近の彼女の作品は、特に詩の面で技巧的というか、人工的なものが増えている。それはそれでいいのだが何も恋愛は常に青春と共にあるわけではない。人妻として、成熟した女としての恋愛もあるわけで、それはそれなりに美しく、みずみずしいものだと思うのだがどんなものだろう。

アウトサイダー——山下達郎

「オムツ、ドムツ、オムツ」の作詞について、高橋の語れば、因幡ロッキーズの中心は若原や入道の「オムツ」だ。あの星野はオムツをオムツと書いた。因幡はオムツをオムツと書いた。

正直言へば、山下道雄は僕に比べてそれはど幾分かニュー・シシヤンではなかなうだ。オチに於けるサト・ナンバー「サード・マン・カレン」は知っていたが、それ以外の彼の曲は意圖的に向かい合つた事はなかつた。無欲圖のうちに、道雄ではあるが目分とは無欲のニュー・シシヤンとして頭の中を整理してしまつていたのである。全く不勉強といふ言ふないが、先入観とはそんなものである。

しかし『D.O.R.』は、こゝちの先入観を笑ふように、実に堂々と鳴りひびいたのである。

一人の音楽ファンならば、おかれて来た出資いとして、昔のレコードでも集めて聞けば楽しむ事を怠るゐたろう。しかし僕は聞きなれたにも音楽評論家である。今更、山下達郎は優れたミュージシャン

です。今までは気付かなかっただけです、などと言えるわけがない。ずっと知らないふりをし、何か言われたら、いや僕も昔から達郎には注目していたんですよ、とか言ってしまったと思ったりもした。そこで、旧譜を集めて聞いたのだが、出て来るのは冷や汗ばかり。やっぱり、これは不勉強以外の何物でもない。下手に言い訳などしない方がよさそうだ。

『FOR YOU』をテープで受けとって数日後、恒例の中野サンブラザのコンサートがあった。僕はおずおずと出かけて行った。ほとんど三時間近いコンサートが、非常に生真面目に展開され、そこでも僕は再度めげてしまったのである。

完全主義者山下達郎ならではのステージングと、最後の「ユア・アイズ」のアカペラは、いやすこいもんでした。

音楽は、その傾向性や趣味性を超えたところで、ひとつの普遍的な価値基準を求めているような気がしてならない。これは音楽に限らず、すべての表現について言えることなのだろうが、音楽にはその表現の属性として強固な普遍的意志があるように思えるのだ。

だから音楽には多様なスタイルと傾向性があるにもかかわらず、ある程度の訓練をつんでいると、音を聞いただけでそのジャンルの中でその作品がどのような所に位置しているか見当がつくようになる。

ロックの場合、個々のミュージシャンや聴き手の趣味性がそのまま思い込みの音楽ヒエラルキーへつながって行き、なかなか多様な価値感を形成している。アヴァンギャルド絶対派、ニューウェイヴ絶対派、黒人音楽絶対派、ポップ・ミュージック絶対派等々である。

僕の場合、黒人音楽絶対派に属し、論理的根拠なく、それは確信に近いものになってしまった。論理的普遍性なしに思い込んでいるのだから、これは宗教みたいなものである。

ただ、僕の感性は、ほぼ絶対的な確信を持って、音楽的意志が向かおうとする方向をはっきりと感じとろうとする。

例えば、ヘヴィ・メタル、あるいはアメリカの産業ロックなどと比較すると、レゲエ・ミュージックは一〇〇万光年の彼方を進んでいる。比較するのも馬鹿馬鹿しいほど、レゲエの音楽的優位は明らかなのだ。ところがその論理的根拠を示せと言われると、残念な事に僕にはすべての人を納得させるだけの論理的な言葉を持てない。

この辺の問題は書き出すときりがないので止めるが、とにかく僕は音楽の持つ絶対的意志の存在を信じ、それは単なる趣味性など超えたところにあると確信している。

「十六歳の時は、ロッキング・オンみたいな体質は好きだけど、ロッキング・オンが呈示している音楽ってのは嫌いだったんです。音のかたまりとして純粹に自分の感性に訴えかけてくる音楽というの

は、ものすごく金のニオイのする音楽なの。だけど金のニオイを作り出す体質は嫌いなんだよね。これが僕の永遠のジレンマなんですね。それが自分の音楽にも出てるんですね。」

山下達郎インタビュー

ロッキング・オン八十二年八月号

達郎の音を聞いた時、最初に感じたのは、一連のアメリカ指向の音とは違う、一種の居心地の悪さである。これは聞く側の居心地の悪さではなく、演ってる側、つまり達郎自身の居心地の悪さだ。日本のロックを聞いた時にこうした演る側の居心地の悪さを感じるのは非常に稀なことである。

イギリスのロックには、演る側の居心地の悪さが音の源泉になっているものが多く、それがイギリスのロックのエネルギーを支えているといってもいい。それに対し日本の場合は、むしろ趣味的な居心地の良さが音の源泉になってしまっている。

山下達郎にインタビューすると、彼が自分の趣味性に対し、異常なこだわりを持っているのに驚かされる。

たいていミュージシャンにインタビューするとロックンロールこそ自分の命、あるいはパンクこそ自分の生きる道といった確信犯的な発言が多い。それは当然で、好きでなければ自分で演ることはないだろう。音楽的に悩んだとしても、それは自分の目指す音が思うように出せないといったレヴェル

である。

ところが達郎は自分の選択した音楽スタイルそのものに対しこだわりを持ち続けている。これはミュージシャンとして彼をかなり屈折したものにしてしまった。

彼も当然のこと、自分が選択した音楽スタイルに確信を持っているだろう。ただそれはこの音こそ自分の生きる道、こうした音さえ出していれば最高だぜ、といった思い込みとは全く違っている。

彼の言うところのアメリカの金のニオイの強い音、あるいは趣味性の強いハッピー・サウন্ズを演るミュージシャンの多くは、理屈拒否派というか、楽しけりゃいいじゃない的な姿勢の持ち主である。自らの趣味性に対して何ら疑いを持っていない。幸福といえば、これほど幸福な状態はないわけだが、別の角度から見れば、自分の音楽に対する反省、あるいは対象化がほとんどない状態ともいえる。

やたら達者で、やたらよくできていながらひとつも面白くないという音のほとんどが、こうした態度の中から生まれて来る。そして、こうした音の中でミュージシャンは実に居心地が良さそうだ。聴く側も居心地がいいかといえば、たいていの場合面白くないだけだ。

達郎のレコードの居心地の悪さ、それは彼が自らの趣味性をそのまま盲信できないからである。

彼はきっと同じ音楽的嗜好性を持った人間達の中で異質な存在だろう。結局どこに居ても安住できない。その趣味性において、人間的資質において、常にアウトサイダーである事を強いられ続けてき

たのである。

山下達郎は自分の音楽的方針に対して、好きなんだからいいじゃないか、といった納得のしかたが
ある人だ。むしろ論理的裏付けを他のミュージシャンより強く求めるタイプの人である。普通
こうした人は、理屈っぽい音楽、あるいは理屈のつけ易い音に走りがちなものだ。その方が安心して
いられるし、常に自分に対し言い訳ができる。ところが彼は幸か不幸か理屈のつけにくい音の方に強
く惹かれてしまった。これが彼の音楽に不思議な居心地の悪さを与えている。そして、それが彼の音
楽の最も大きな魅力なのである。

強い論理的指向性を持った人間が、自分のファイン・ワークである表現活動に対し論理的裏付けを
与えない、これは実にシンドイ事だ。落ちつかないどころの騒ぎではないだろう。

彼にインスピレーションした時、彼が自分の音楽スタイルに対しひどくこだわるのが不思議でならなかつ
た。たいていのミュージシャンはもっどオマデタイというか楽天的だ。最初は何故そんなにこだわる
のか解らなかつたが、彼の音聞き、彼の発言を読んだりするうちに、そのこだわりこそが山下達郎
なのだとわかって来る。

もしも彼によってアメリカ的なハッピー・サウন্ズが単なる趣味的なものであったならば、ひょっ
として、もっと楽な曲風の付け易い音を演っていたかもしれない。しかし彼によってそれは趣味の間
題ではない。彼によってそれは音楽的価値、絶対的な音楽的意志なのである。

彼はステージでロックンロールを演らない。依怙地な性格が出ている方針だと思う。ただそれは意地になっているだけでなく、彼のミュージシャンとしてのアイデンティティーを支える方針でもある。ロックを演るミュージシャンがほとんどそうであるように達郎もロックンロールが好きだ。ステージでそれを演ればきつと受けるだろうし、演る方も楽しいだろう。趣味的なところでは何ら問題はない。ところが彼は演らない。彼にとって音楽は趣味ではないからだ。もしも好きだからというレヴェルでロックンロールを演ってしまったら、彼のこだわりは何の為のものだかわからなくなってしまう。その辺どこまで彼が意識しているかわからないが、ロックンロールを演らない山下達郎は、実に頼もしいものとして僕の目には映る。

さて、論理的裏付けを持たないミュージシャンが、その音楽的方針を自信を持って貫徹するには、有無を言わさぬ音を作る以外にはない。趣味性という名の甘えが許されない以上、普遍的な音楽としての質を保障する事が唯一の方法である。

山下達郎の音が他のアメリカ指向の音と違って何がしかの普遍性を持っているとするなら、それは彼の才能もともかく、彼の音が明確な普遍的意志を持っているからなのである。そうでなければ、僕は彼の音を聞いてこれほど動揺しなかったはずだ。そうした部分での感性には自信がある。彼の音楽

的確信は、趣味性を超えたひとつの方向を目指している。そして、それは実際の作品として着実に現実化しているのだ。

聞くところによると彼はヴォーカルのみを数百回タビングした新しい形のアカベラを構想中らしい。ここまで来ると、確信というより病気に近い感じもするが、ファンとしては完成を楽しみにしたい。

ジョニー・ミッチェルへ……

以前、番組でジョニー・ミッチェルの特集をしたところ、リスナーから僕がジョニー・ミッチェルをとりあげるのは意外である、という反応をたくさんもらった。

確かにそうなのかもしれない。ブリティッシュ専門のライターのように思われ、特にアメリカのシンガーソング・ライターなど最も苦手であるというイメージが十年以上の売文活動のうちにしみついてしまったのだろう。あえて、そうしたイメージを否定はしないが、ジョニー・ミッチェルだけは別格なのだ。というか、ジョニー・ミッチェルはアメリカ（本当はカナダだが）のシンガーソング・ライターといった枠組の中には収まりきれないスケールの大きさを持っている。

僕がジョニー・ミッチェルに入れ込むきっかけになったのはアルバム『逃避行』である。まずアルバ

ム・ジャケットのデザイン、この見事さに惹かれた。少女趣味的センスと成熟した美意識が微妙な緊張感を保ちながら同居している不思議な世界は、まさにジョニ・ミッチェルの音そのままである。

このデザインがジョニ・ミッチェル自身のものであると知った時、音は全く別として、そのデザイナーとしての能力にまずほれてしまった。彼女の場合、アルバム・クレジットにトータル・アート・アルバムなどと書くぐらいだから、ヴィジュアル的要素もかなり重視しているのだろうし、自信もあるのだろう。『逃避行』に続く『ドンファン』のじゃじゃ馬娘』も見事なジャケットだった。『ミンガス』では自ら絵も書いているが、これがまたすごいものでヴィジュアルのみで十分に評価を得られる才能である。

近いうちに日本で個展を開き、コンサートもやるという話だが、どちらも楽しみだ。

いわゆるアーティストの副業といったお遊びではなく、ジャケット・デザイナーとしても、僕の個人的好みで言えば、ナンバー・ワンともいえる水準の仕事をしている。そして、当然といえば当然だが、そのデザインが実に的確に彼女の音の世界を表現しきっている。

ほめ出すときりがないが、二枚組のライブ・アルバム『シャドウズ・アンド・ライト』のビデオを使ったデザインも、単に二つの映像をダブらせただけの素朴なものにもかかわらず、全く新たなヴィデオ・アートの世界を作りあげていた。

押しつけがましきのないクールなセンスでしかも大胆でアヴァンギャルド、全く天が二物以上を与

えた稀な例といえる。ジャケット・デザインの為のみに金を払ってもいいくらいだ。ジャケット一枚一枚をとりあげ、そのどこが優れているか解説していけば規格の枚数に達してしまうのではないだろうか。それぐらいジョニ・ミッチェルのジャケットは素晴らしい。特に『夏草の誘い』以降のものがいい。

『ドンファンのじゃじゃ馬娘』が出た時、ディスク・レビューで僕は、ジョニ・ミッチェルは雪の日の朝のようだと書いた事がある。書きながら、余り渋谷陽一っぽくない表現だなと思った。雪の日の朝なんて、何だか気恥しい。だけどジョニ・ミッチェルなら許されるような気がしたのである。

朝起きてみると、窓を開けなくても外が雪だと分ることがある。部屋の空気が緊張しているのだ。東京などに住んでいると雪は冬の重要なイヴェントである。雪国の人にとってはうっとうしいだけの雪も、東京の人間には嬉しい自然のイヴェントなのだ。

部屋が冷やかな雪の予感に満ちた朝の緊張感、これがジョニ・ミッチェルの世界を連想させる。彼女の音に込められた潔癖性の少女のような感覚がそうした連想を招くのかもしれない。

僕はロリコン的感性から遠い人で、どちらかと言えば疲れたOLというか、女としてそれなりの成熟度を感じさせる女の人に魅力を感じる方である。

だいたい少女の潔癖性なんてもんは、一過性の病気というか、男の側の思い込みというか、そんなもんだと思って余り信用していない。それなりに意識化され、ちゃんと人格の一部として完成されない限り駄目である。

少女の頃は透明な魅力を持っていたても、それが成熟するに従って稀薄になっていく。それは結局、その人間の本来の魅力ではない。

ところが、ここにその例外がいる。ジョニ・ミッチェルには少女の潔癖性と成熟した女の感性が見事に統一されている。

成熟した女としての欲望を歌い、それがかなり直接的な言葉によって表現されても、硬質で透明な世界を感じさせる。実に不思議な人である。

非常に恋多き女性であるらしく、アルバムの度にボーイ・フレンドが変わっていく、そんな感じさえある。ジャコ・パストリアスとはかなり長く続いているようだが、今度の新作ではラリー・カールトンへ乗り換えたといった噂を聞いた。

ただ彼女の場合、いわゆる男好きというのではないように思う。勝手な想像でファンや当人には申し訳ないが、オリヴィア・ニュートンジョンなんかは男好きという感じがするのだが、ジョニ・ミッチェルは少女的恋愛を数多くやっているだけではないだろうか。

そりゃ、僕より年上の、それこそ本格的なおバサンなんだから、手を握るだけのプラトニック・ラ

ヴであるわけはなく、それぞれがヘヴィな恋愛なのだろう。ただ恋愛に向かう姿勢、あるいは男への期待、それが十代の少女の胸ときめかす想い、それに近いものがある。

理解しようと思いつけてる

人生って、それでしょ

どうして私は男から男へと移っていくの？

私のスウィートな愛を与えながら

そして、ほんとにスウィートな愛を味わいながら

女から男へのスウィートな愛

時には空っぽの幸福感を胸に漂っていくのがたやすいことなの
すべてがおさまる所におさまったみたい

時には 悲しみのどん底よ

すべてが間違っていたみたい

あなたが立っているのを見た時 自分にこう言ったの 落ち着いて身をおく場所が見つかったって
私のスウィートな愛を与えながら

そして とてもスウィートな愛を味わうことのできる私の場所がここにあるって

女から男へのスウィートな愛

うそをつくのは好きじゃない

だけどこわがっているとうそつきにもなれる

鼻をツンと上に向けて氣どって石のような女にもなれるの

こわがっている時にはね

あなたが立っているのを見た時に 私はとってもこわかった

愛してくれるかしら

私は好きになってしまったけれど

二人が愛し合えるといいな

ビクビクそう思っていたの

男から男へと移り歩いて

私は何を求めているのかしら？

男から男 男から男へと……

いい人達がたくさん私の扉をあけて通りすぎていったけれど

そして私は男から男へ

「マン・トゥ・マン」より

最新作『ワイルド・シングス・ラン・ファースト』の中に収められている「マン・トゥ・マン（男から男へ）」というナンバーである。

文字通り「男から男へ」を歌ったナンバーだが、ここで歌われている心情は、したたかな中年女のそれではなく、初めてのパーティーを前に胸をときめかす少女のものに近い。しかも、それは円熟した女の理性によって対象化されている少女的感性なのだ。

日本の歌謡曲シーンにあふれるアイドル・タレントの、いわゆるプリツ子的歌詩などが手アカにまみれた少女像をくり返すばかりであるのに対し、ジョニ・ミツチェルの詩には実にみずみずしい少女的感性が表現されている。

さて、結局彼女の最大の魅力である音についてのコメントが最後になってしまった。

最初に書いたが、ジョニ・ミツチェルの音はシンガーソング・ライターと呼ばれる人達のものとは全く異質である。確かにアコースティック・ギターとヴォーカルを主体としたスタイルをとっているのに、フォーク系のシンガーソング・ライターと同傾向のものと思われがちだが、音全体の印象はむしろジャズに近い。特に『ミンガス』は、かの偉大なジャズ・ミュージシャン、チャーリー・ミンガスをテーマにしていただけにジャズの色彩が強かった。ジャコとの交遊が深まるにつれウェザー・リポート・ファミリーがバックをやる事が多くなり、それが彼女のジャズへの傾斜を強めていった。

しかし僕にとってジョニ・ミッチェルはジャズでもフォークでも、そしてロックでもなくジョニ・ミッチェル独自の、彼女自身としかいいようのない音世界なのだ。

新作は、泣く子も黙るゲフィン・レコードへ移籍したせいかな、やけにコマーシャルでポップになっているが、それでもジョニ・ミッチェルの世界は全く変わっていない。

新作のオープニング・ナンバー「チャイニーズ・カフェ」のイントロ、あのベースにピアノがからむ、ほんの数秒だけで、僕など鳥肌が立つような戦慄を覚えてしまう。

それはフリーズとかアレンジといった問題でなく、エコーのかけかた、ピアノの微妙な音色といった、音そのものに対する感觸、それが際立って優れている。イーノが彼女の音の使いかたを絶賛していたが、彼がジョニ・ミッチェルを評価する気持がよくわかる。

音のデザイナーとしての感覚が超一流なのである。

ヴォーカリスト、ギタリストとしても一流のテクニックの持ち主であるだけに、時として技巧的過ぎる部分もあるが、ファンにしてみれば、その辺がまたたまらないわけだ。

とにかくトータルなアーティストとして見るとジョニ・ミッチェルは破格のスケールを持っている。

しかしほめるばかりで、なにやらラヴ・レターのようになってしまったな。

(週刊FM 八十二年二十四号)

僕のロツク歳時記

連載開始当初、一体このパーソナル・ディシプリンはどのようなものになるのか、全く実体が見えてこない、といった事をいろんな人に言われた。

「お前は一体どういうつもりで、あの連載をやっているんだ。」というわけである。どういふつもりと言われても困るわけで、書いてる当人も明確なコンセプトがあつてやってるわけではないのだ。連載を続けていくうちに徐々にそれは見えて来るのではないかというのが僕なりの読みだった。ところが一年の予定の連載も十ヵ月以上進んだというのに、実体が見えて来るどころか、イメージは余計混乱するばかりである。

これはきっと混乱こそがこの連載のイメージだと開き直るしかないのだろう。
よし開き直ろう。

さて開き直ったところで今回はいよいよイメージの混乱に拍車をかけるような原稿を書きたい。いわゆるエッセイなのだが、特にテーマを求めず、日々の雑感をとりとめなく書いて行きたいのだ。

昔から、この手の原稿を書いてみたいと思っていたが、なかなか書く機会がなかった。

だいたい音楽評論家が自由なテーマで原稿を依頼されるなんて事がまずない。もともと評論家として認められず、解説屋、もしくは紹介屋としてしか認識されてないんだから当然なのかもしれない。

僕が評論家としての売文を止めてしまったのも、そんな原稿ばかり書いていて疲れてしまったからだ。

毎日、いくらレッド・ツェッペリンが好きだと言っても「ディーブ・パープルとツェッペリンどっちが強い」とか「ジミー・ペイジは本当にケチか」とか「ツェッペリンの海賊盤を全部買ったらいくらかかる」といった原稿ばかり書いていたらイヤになってしまう。

いくらなんでもそんな馬鹿なテーマでは原稿を依頼しないだろうと思うかもしれないが、音楽誌のテーマなんて、それに近いものが多いのだ。

それに下手に意欲的な原稿を書いたりすると反感を買って没になったりする。一度、僕はレコードのライナー・ノーツで自分の学校時代の話を枕に使って没になった事がある。

レコード会社に見てもらった、まず頭に大仰な叩き文句、続いてグループの解説、メンバー紹介、そ

してアルバム印象といったバターのものを期待していたのだろう。ところが、僕の書いていったものは、自分が小学校の頃、いかに運動会が嫌いだったかを延々説明したもので、ア然としたのだろう。

ただ、それにしても全編に渡って書いたわけでなく、イントロに使っただけなのだ。後半は普通のライターのバターだった。

僕にしてみれば、そのグループをよりの確に表現しようとしただけなのだが、どうもまずかったようである。つまり解説屋、紹介屋としての職域を越えて余計な事をしてしまったわけなのだろう。

そんな事があると、いよいよ売文屋としての意欲がうすれ、書く気がなくなってくる。

よく文芸雑誌や総合誌を読むと高名な作家が短いエッセイを書いている。ほとんどがたわいのない内容で、庭の桜が咲いたとか枯れたとか、最近は何かがうまいとかまずいとか、そんな事ばかりだ。確かに文章の達人ばかりなので、たわいのない内容のわりには読ませる。それにしてもたわいのない内容はたわいのない内容でしかないのだ。

なにも僕にも高名な作家と同じようなものを書かせろというわけではないが、運動会の事を書いただけで没というのははじめ過ぎる。そこで、今回はそうした積年の怨みを発散すべく、気分は有名作家で、とりとめのない事を書いてみたい。いいのだ、なにしろ人気投票ナンバー・ワンDJなのだから。

ら。(編集部注・ワースト部門でも二位だぞ)

などを書いていっているうちに半分ぐらい進んでしまったな。

僕は未だに若手評論家と呼ばれている。三十一歳だから、まあジャンルによっては十分に若手なのかもしれないが、十八歳から延々十三年間も若手と呼ばれていると、なんだかいつになっても一人前として認められてないみたいで楽しくない。

何でいつになっても若手かと言えば、僕達世代より下の評論家が出て来ないからである。森脇、大貫といったところは僕より上だし、伊藤政則、山田道成といった下の世代もそれほど離れてはいない。つまり二十代前半の評論家がない為に、僕はいつになっても若手なのだ。

ひょっとすると、このまま僕達は最後の評論家世代になってしまうかもしれない。

金にならない、将来の保障はない、人からは尊敬されない、仕事は面白くないでは、今の若い連中がやりたがらないのも当然だろう。競争相手が出て来ないのだから、僕にとっては望ましい事なのかもしれないが。

今は評論家の時代ではないのだ。多少気のきいた人間はミュージシャンになりたがる。僕達の時代は誰もが評論家になりたがる時代だった、不幸な時代だったのだ。

評論家の主要な仕事であるレコードのライナー・ノーツを読んでも、最近は知らない人ばかりだ。ひょっとすると僕の知らないうちに本当の若手が育っているのかもしれないが、知らない人のほとんどは、レコード会社の人に聞くと評論家ではない。ライナー・ノーツまで他の職業の人に奪われてしまつて、評論家はいよいよ苦しくなつてしまふ。

何で評論家に頼まないのだと聞くと、同じ事ばかり書いて面白くないという。評論家サイドから言わせてもらえば、同じ事ばかりを要求するのは、そちらではないかという事になるのだが。

ジャムが解散した。ライナー・ノーツはメンバー自身が書いている。レコードを買う側にしてみれば、メンバーの解散についての言葉が読めるので、これが理想のライナーといえるだろう。

ところがミュージシャンは余り自分自身の音楽については語りたがらない。そこで評論家が登場する事になる。そういえば、昔はミュージシャン自身のライナーが結構あったのだがな。

ジャムの解散はひどく唐突で、それだけに何かすがすがしい印象があつた。非常にジャムらしい解散だったような気がする。ストーンズやフーのようになりたくないというのが理由のひとつらしいが、そのフーも解散してしまつた。

日本ではフーの解散よりジャムの方がロック・ファンに動揺を与えたようだ。アメリカでは

全く逆で、フーの解散は一種の社会的イヴェントと化してしまっている。

ローリング・ストーン誌など毎号、フーの解散、もしくはそのファイナル・ツアーについての特集記事をのせている。それに対してジャムの解散についての記事は、数十行のニュースでかたづけられ、しかもイギリスのスプリングステインのようなバンドが解散したそうだと、といった書きかたでしかない。日本の反応はイギリスに近いようだ。ただ日本の反応といってもジャーナリズムの反応ではなくファンの反応の方だ。

だいたい日本にはロック・ジャーナリズムなんてものがないのだ。

ほとんどの雑誌が紹介記事とヨイショの原稿ばかり。ジャーナリスティックな批評やアプローチを感じさせるものは、まったくない。例えば新しいアルバムが発表され、それを日本のロック・ジャーナリズムがどのように評価するか、なんて興味は、ミュージシャン・サイドにも、読み手サイドにもほとんどないだろう。

イギリスでもアメリカでも、やはり評論家やプレスは評判が悪い。ただ評判の悪さの質が違っている。イギリスやアメリカ、特にイギリスの場合は国民性を反映してか、批評がとにかく悪意に満ちているのだ。その辺にミュージシャンや読者は反発している。確かにイギリスのジャーナリストには性格の良くないのが多そうだが、それにしても批評は批評として気にされてはいるのである。

またインタビューにしても、日本の通り一辺のものと違い、かなり腰の入ったものが多い。アメリカのローリング・ストーン誌やイギリスのニュー・ミュージカル・エクスプレス誌などはそれなりの批評基準を持ち、嫌われながらも独自の批評を展開している。

結局、話は元にもどるのだが、若い評論家が出て来ないのは、活躍すべきフィールドが存在しないからなのである。ロック・ジャーナリズムが存在しないのにジャーナリストになろうと思う人間は居ない。

卵が先かヒヨコが先かという論議に近いものになってしまうが、評論家を育てるにもやはりそれなりのフィールド作りが必要だろう。しかし、そんな事は誰もやってくれないので最終的には評論家自身がいなければならぬだろうが。

新メディア、ビデオ・ディスクは レコード産業を救う

レコード産業の不振が言われて久しい。若い世代のレコード離れ、エア・チェック問題、貸レコード屋の問題等々、その原因についての論議も盛んだ。

アメリカあたりでは、ビデオ・ゲームのブームが子供達の小遣いを吸いあげてしまったのがレコード産業の不振を招いたといった分析もあるようだ。我が日本においては、やはり例の貸レコード屋の問題が一番大きくクロース・アップされている。

対抗策として考えられているのは、著作権法の改正、レコードの定価修正等々、いろいろあるようだ。もともとレコード産業というのは不況知らずで、延々と殿様商売を続けていたところがあって、メーカーにしろ小売りにしろ、まだそれなりに企業努力をする余地が残っている。確かにいろいろやってみる必要があるだろう。

僕にしても、そのレコード産業の周辺業者として、一蓮托生の立場にいますので、このレコード不況はかなり深刻なものとして受けとめている。だいたい不況時の合理化というのは下請業者の切り捨てから始まるので、僕など本当なら、まだ企業努力の余地があるとか客観的な事を言ってもらえないはずなのだ。

特にレコード不況と共に出版不況も進行している今、音楽雑誌の編集長は、レコード会社の人間より、よほど深刻にこの事態を受けとめなければならぬ。しかし、ここで音楽雑誌の編集長としての悲哀を書いてもしかたがないので、話はレコード産業のみにしぼっていききたい。

僕はいわゆる経済学者でもなければ、実務レベルの経営コンサルタントでもないのです、しっかりと裏付けを持った予想ではないが、どうもレコード産業というのは、これからのマーケットそのものの成長は期待できないような気がする。

どう考えても、これ以上の定価値上げは無理だし、レコードのバイヤーの増加も期待できない。供給される音楽の質が変わり、現在のようないく代後半から二十代後半に集中している買い手のみならず、もっと広がりを持った買い手が出現すれば、マーケットの急速な拡大も望めるだろう。ただレコード先進国であるアメリカやヨーロッパの状況を見る限りにおいては、余り楽観的な展望は作れそうにない。これからレコード産業が努力していく事といえ、限られたパイをいかに効率的に食べるかとい

う事だけである。より効率的なレコード制作、より効率的なプロモーション活動、より効率的な流通システム、そんなものに展望を見出し、いくよりないような気がするのだ。

例えばバイオテクノロジー、例えばコンピュータといった、年々マーケットのスケールが倍々ゲームで拡大しているところはいいが、マーケットの拡大が望めない業界では、やはり経営戦略が保守的にならざるを得ないのだろう。

では、レコード産業に未来はないのか。限られたパイを食い合うだけの競争が続いていくのか。

レコードが今のままであり続ける限り、こうした状況が続いていくように僕は思う。レコードが今のままというのは、あの塩ビの円盤から音が出て来る、その状態の事である。このレコード不況は、レコードそのものが変わらない限り、コベルニクスの大変化は生じないのではないか。それこそ、あの円盤から絵が出て来るとか、まったく新しい情報がビッグ・アップできるとか、そういう事が起きない限りマーケットは変わらないように思う。

つまりレコードそのものに新たな付加価値が生じる時、新たなマーケットも生じるのである。

そして今、そのまったく新たな付加価値を持ったレコードが出来たのだ。

いや、ようやく本題に入る事ができた。ここでビデオ・ディスクの登場である。

バイオニアがビデオ・ディスクを発売した当初はいろいろな形で話題になったが、その後なんと

なく尻すばみになってしまった。機械そのもののセールスも期待したほどではなかったようだ。しかし、ここに来て、ビクター、ナショナル・グループも発売を決定し、ソニーもバイオニアと同じ形式を採用する事を発表したりで、またいろいろな形式で盛りあがってきた。この機会に、またとりあげるのもいいだろう。

長い前説で書いたように、ビデオ・ディスクはレコード不況を構造的に変革する有効な武器となりうらと思うのだ。レコードに新たに加わる付加価値としては、やはり映像というのは一番望ましいものだろう。しかもビデオ・ディスクの場合、単に映像が加わるだけでなく、もっと多くの操作性の良さといった要素も加わり、画期的な新メディアとなっている。

では、何故にビデオ・ディスクは、そんなにも画期的なものでありながら売れなかったのだろうか。理由は簡単、ソフトがまだ不十分だからだ。もっと抽象的な言いかたをすればハードウェアの能力に人間の想像力が追いついていないのである。VTRなどと違いビデオ・ディスクには録画機能がない。だから、レコードと同じように、ビデオ・ディスク用のディスクを観るしかできないのだ。ある意味で、ソフトの限界がハードウェアの限界になってしまう。ハードウェアが限らない機能を持っても、それを使いこなすソフトがない限り、その機能は意味を失う。この辺はコンビューターなどと似ている。

その機能と、ソフトの状況を、具体的なディスクを紹介しながら説明したい。

現在、ソフトのメインになっているのは映画と音楽である。

映画では「明日に向かって撃て!」「エイリアン」「結婚しない女」「ジュリア」「男はつらいよ」といったヒット作から、メル・ブルックスの日本未公開作品の「プロデューサーズ」や、同じく未公開のアメリカでのヒット作「マベット・ムービー」まで、実に多くのカタログがそろっている。

映画でのビデオ・ディスクのメリットはまず映像のクオリティーの高さ。これはVTRとはまったく違う世界のものと言っていい。次は保存性の良さ。これは画質の低下のないままほぼ半永久的な保存が可能である。そして原語と吹き替えの自由な選択。そうした長所がビデオ・ディスクにはある。それと付け加えるならば、VTRのソフトと比較すると値段がかなり安い。七千八百円から九千八百円といったところである。

しかし、映画というジャンルはビデオ・ディスクの最も安易な活用法で、ソフトの本来なら極く一部をしめるものだろう。現状としては、既に素材があり、セールスも容易なところからメインになっているのはしかたがないところだが。

音楽ものとしては、高中正義の「タカナカ・ワールド」、RCサクセションの「RCサクセション・アット・ブローカン」、オリヴィア・ニュートンリジョンの「虹色の扉」、サイモン&ガーファンクル

の「S&G・イン・セントラル・パーク」などを筆頭に、これも多くのソフトがそろっている。

音楽を素材にしたヴィデオ・ディスクのメリットは、まず当然ながら音の良さ、そしてCDと同じ、ランダム・アクセスと呼ばれる任意の部分を容易にビック・アップできる機能があげられる。つまり曲の頭出しはすぐできるし、曲のサビの部分を出すなんて事も簡単である。無論、反復も自由自在である。

またレーザー光線によって情報をビック・アップするので、盤の消耗、針の消耗といったものもない。

音楽もののディスクを観ると、やはりライブをそのまま録ったものが多い。しかし、このパターンは一回観るとすぐ飽きてしまう。最初に観る時はミュージシャンが動いているだけで面白がっているも、すぐにその単調さにはや気がさしてしまう。それなりの工夫が必要である。

例えばオリヴィアの「虹色の扉」は、一曲ごとにストーリーのようなものを作り、イメージ・ヴィデオ風にまとめている。これは観ていて楽しい。特にオリヴィア自身がフォトジェニックなので、なかなか絵になっているのだ。というより、経済的にはほとんどペイしないようなヴィデオを作った理由は、オリヴィア自身のナルシズムではないだろうか。まあ、それはともかく、この作品が単にライブを撮ったものよりヴィデオ・ディスクらしいものであるのは確かだ。

同じく女性シンガーのジョニ・ミッチェルもヴィデオ・ディスクを発表している。これはこれまで

の音楽ものの中では最高の出来を示している。映像もビデオ・アートと言ってもいい水準のものだし、それが音楽と統一されレコードでもビデオでもない、ビデオ・ディスクでしかない世界を作りあげている。

まさに、今、必要とされているのは、こうした作品なのである。ビデオ・ディスクは単に音楽に絵がついたのではなく、まったく新しいメディアなのであり、そのメディアにはそれにふさわしい表現スタイルがなければならない。音楽に従属した映像でも、映像に従属した音楽でもない、まさにビデオ・ディスクでしかないものが必要なのだ。

もしも音楽に絵がただけのものであるなら、マーケットとしても音楽ファン以上のものは獲得できない。ビデオ・ディスクが本当に新しいメディアとして確立するには、その機能に負けない想像力を持ったソフトが必要なのだ。

僕が個人的にビデオ・ディスクの最高傑作だと思っているのが「図鑑 海の生き物」である。これはまさに動く図鑑で、三百十種の魚、百六十種の無脊椎動物が静止画やフィルムで収められている。八百五十項のインデックス付きなので、図鑑としてもなかなか使い易い。

ビデオ・ディスクの有効な機能のひとつに静止画の美しさがある。一コマ一コマにまったく違う静止画を入れても、一枚一枚クリアーに再生できる。しかも片面五万五千コマ、すべてに通し番号が打たれているので、任意の一枚をすぐにピック・アップできる。静止画と普通のビデオの画面を組

み合わせると、実に立体的で楽しい図鑑ができるのだ。まさにビデオ・ディスク以外ではまったく不可能なものといえるだろう。

この「図鑑 海の生き物」は、ビデオ・ディスクの機能を生かした素晴らしい作品である。これからは、こうしたこれまでにないビデオ・ディスクのソフトがたくさん出て来るだろう。映画、音楽、出版といったすべてのメディアをカバーできる怪物メディアとしてビデオ・ディスクは存在している。後はこれをいかに使いこなすかだ。これをちゃんとやれば、レコード産業の未来は限りなく明るく、僕も生活苦に陥らないですむ。

(なお、本文中のビデオ・ディスクの機能はMCA方式のレーザー・ディスクを基準としました。)

陽一の空手いきあたりばったり

陽／＼の空手いきあたりばったり

一

本格的なスポーツ体験もない僕が、何で三十になってから空手なのか。

僕が空手を始めた事を知った友人達は口をそろえて「何で空手なんか始めたんだ、お前には向かない、絶対にやめなさい。」と忠告してくれた。確かに身長一七〇、体重五十四キロという貧弱な肉体と、ほとんどスポーツらしいスポーツを経験しないまま、早くもおとろえだした三十才の体力、どう考えても空手向きではない。そのうえ編集なんて不規則で不健康なものを職業としている。

全く、何で空手なのだ、と友人でなくても言いたくなるのはわかる。実際のところ自分でも良くわからない。

まず、とにかくスポーツを始めたかった。生理的な欲求として体を動かしたかった。ただスポーツは他にもいくらかでもある。テニスだのスキーだのと、もっとファッショナブルで女の子もたくさん居

るものがいくらでもある。実際、テニスは三年ぐらいやった事があった。

しかし三十になった今、テニスやスキーよりも空手なのだ。

第二の理由として、何か自分を追い込んでみたいマゾヒスティックな衝動があった。空手を始める時、まず強くなって相手を倒すより、練習の時、ひょっとしてなぐられ大ケガをするのでは、痛い目に合うのでは、といった恐怖の方が先に来る。それが普通だろう。よほど好戦的な人間か、マゾヒスティックな衝動を持った人間でなければそうのはずだ。

第三の理由としては、最終的には相手を具体的に倒せなければ、という論争好きの売文屋としての本音である。ケンカというのはやった事ないし、なぐられた経験もない。ただ講演中にビールをひっかけられたり、殺してやるなんて投書をもらう事は日常茶飯事である。空手も評論家の教養のひとつなのではないか、などと思ったりもした。

とにかく、そんな動機で始めた空手だが、やってみてまず思ったのは、非常に論理的であるということだ。個人教授をしてくださっている前田先生（六十五歳級世界チャンプ・全空連五段のあの、前田利明なのだ）の指導がよいのか、一動作、一動作が、常に論理的な裏付けを持っている事がわかる。最もロスの少ない方法で、相手を的確に倒す、それが実に見事に空手の形として完成されている。理屈に合わない動作はなく、無駄もないのだ。

僕の最も恐れていた不毛な精神主義は、そこにはなく、きわめて合理的に作られた形があるだけ

だ。

また興味深い事に、攻撃を目的とした形が完成されればされるほど視覚的な美しさを持って来る。誤解を招く表現かもしれないが、下手なダンスなどより、空手の有段者の形の方がはるかに美しいのである。人間の動作をひとつの目的の為に様式まで高めた空手の形は、明らかに普遍的な美として成立している。

だいたい優れたスポーツ選手の動きは美しい。ただそれが形として完成され、ひとつの有効性を持ったものとして作られているのは空手ぐらいだろう。それは非常に大切なことなのである。

つまり形として完成されていれば、それを学習し、真似る事によって多くの人が共有する事ができるのだ。先人達の訓練が形となって残っている。スポーツのノウハウ伝達の方法としては非常に優れたものである。

いくら長嶋が打撃の達人であっても、彼のバッティング・スタイルを形として、全ての野球選手に当てはめる事はできない。また金田のピッチング・フォームも同じである。

ところが空手の場合は、個々の人間のキャラクターを超えたところで形が存在している。しかもそれは徹底した論理性と合理性の裏付けを持っている。

考えかたを変えれば、個性を無視した形ファシズムともいえなくはない。確かに組手の段階になれば、それぞれの個性が重視されてくるのだろうが、基本的な部分での形は完成されている。

考えれば考えるほど空手の形というのはスポーツにとって画期的なものだという確信が深まってくる。

(月刊空手道 八十二年三月)

11

さて、連載三回目にして全くネタがなくなってしまった空手いきあたりばったり。練習の方は相変らず基本の突きと蹴りで進展していないし、空手に対し新たな認識が生まれたわけでもない。

多少なりとも上達していれば、それについて書けるのだが、とてもそんな上達らしい上達は見られない。空手を一年間続ける歯止めとして始めた連載だが、こっちの方が先に煮つまってしまいそうだ。空手の練習より、こっちの原稿の方がよほど苦痛である。

そう言えば、この本の読者の中にもロック・ファンが居るらしく、僕がNHKでやってる番組へ投書してくれた人が居る。

毎月読んでいるこの本をバラバラとめくっていると、どこかで見た事のある顔が奇妙なスタイルで空手をやってる写真がある。記事のタイトルを見ると、渋谷陽一の空手いきあたりばったりとあり、

思わず椅子からすり落ちたそうである。

それはそうだろう、空手と渋谷陽一という取り合わせは、手術台の上におけるミシンとコウモリ傘の出会い以上にシュールである。第一回目の原稿についての感想も書いてくれて、入門者のくせに形について云々しない方がいいと忠告してくれた。

確かに空手について下手に云々しても、この雑誌を読んでも人達は、僕なんかより空手については詳しいわけで、今更僕の前稿を読んで感心する事もないだろう。そうなると思うことがなくなり、いきあたりばったりどころか、完全にいきどまりになってしまう。

しかし、空手マンの中におけるロック・ファンの比率はどんなものだろう。空手というのは余りイメージ的にロックと結びつかないし、どっちかというと演歌なんかの方がイメージ的には近い気がする。

主観的には空手のようにストイックなリズムを持つスポーツにはロックン・ロールや黒人音楽なんかが合うと思ったたりもするがどんなものだろう。

そう言えば、最近ではスポーツの訓練に音楽を導入する例が増えている。リズム・センスの向上に音楽が有効ということらしい。プロ野球のキャンプの様子を伝えるニュースでも選手がラジカセから流れて来るディスコ・ミュージックに合わせてジャズ・ダンスに汗を流す姿が報告されたりもした。

また、高校女子のハードル選手が、ハードルを超えていくリズム獲得の為、ジャズ・ダンス教室に通っているのをスポーツ・ニュースで観た記憶もある。スポーツにとってリズムというのは非常に大切であり、そのリズムを学習するには音楽が一番というのは容易に想像がつく。

例えば、また形の話になるが、僕なんか形を見ていると、必ずバックに音楽を連想してしまう。

こうした形にはこうした音楽が合うんじゃないかななどと考えるのである。そうした場合、絶対に演歌は連想されない。むしろ普通なら結びつかないレゲエのような黒人音楽の方がすぐに頭に浮んで来る。是非、空手をやっている人にレゲエを聞く事をおすすめしたい。

ロック・ミュージシャンの中にも空手をやっているのが何人か居る。EL&Pというグループのドラマーであったカール・パーマーも和道流を学んでいたらしく、来日した時には代官山の道場で昇段試験を受けたようだ。付きそった担当ディレクター氏の話だとカール・パーマー君は限りなく下手で、結局昇段できなかったらしいが、ドラマーやベースといったリズム楽器を担当している人間ほど空手に向かうというのは興味深い。

ストラングラーズというニュー・ウェイヴ・バンドのベーシストのジャン・ジャック・バーネルは極真会の会員である。

ヨーロッパ支部で黒帯を取っているので自信満々で日本にやって来た。とにかく体はデカいし、力

にも自信がある。意気ようようと極真の道場へやって来て、あっという間にアバラを折られてしまった。

その後、僕は彼にインタビューをしたが、極真の道場でコテンパンにやられた事によって人生観が変わったそうである。それまで力で負けた体験がなかっただけに、人生観が一八〇度、転換してしまっただけだそう。

それまで暴力こそが有効な表現手段と考えていた彼としては、自分より体の小さなやせた相手にやられてしまったのは、自分の人生観の基本をゆるがす体験であったのだろう。

以来、彼は暴力は無効だというイデオロギーに転向したようだが、やはり本当に強くなるには暴力の無効性を学習しなければならぬのかもしれない。

(月刊空手道 八十二年五月)

三

腹筋百回、足あげ腹筋五十回、側筋六十回、背筋五十回、拳立て二十回、それに柔軟体操という準備運動を消化するだけで体力のほとんどを使い果し、練習の翌日は足腰が立たないという状態が最初は続いた。

だいたい三十になるまで、ろくな運動をせずに急に始めた空手である。無理が体に生じない方が不思議だ。始めた当初は、その準備運動のメニューをちゃんと消化できるのかどうかさえ自信がなかった。全部できる前に体の方が壊れてしまうのでは、そんな不安の方が大きかったのである。

ヘトヘトに疲れ果てて帰宅すると、カミさんが「言わない事じゃない、どだい軟弱な体力しかないくせに空手なんか始めるからよ」と非難する。疲れ果てていると弱気になっていたので「そうか、どだい無理なんだよな。三十男にふさわしくボロ・シャツなんか着てゴルフとか、デカラケ持ってテニスとか、そのレベルで止めておけばよかったんだ。テニスなら若い女の子も多いしな。何も地下二階の荒涼とした体育館で、狂暴な前田先生の顔を見ながら腹筋をやる事はないんだ。」なんて気になって来る。

腹筋をやって筋肉がこわばったまま、体を曲げる事もできず練習に行くと「渋谷さん、腹筋を直すには腹筋が一番、さあ百回。」とか言われてしまう。「俺は何で金を払ってこんな事をやっているのだろう」と不条理な気分になるのは無理のないところだろう。

しかし人間の体というものは不思議なもので急速に運動へ順応していく。練習の後、体がボロボロになったのは最初の数回だけで、それからは疲労が残らないようになる。

家に帰ってからも、整理体操だとか言って腹筋をやって見せ、カミさんを不気味がらせたりする。絶対不可能に思えた腹筋や拳立ても出来るようになり、三十歳の体力に対し自信が出て来た。

空手仲間を増やすべく、自分の会社の社員やカメラマンを練習に呼び参加させたりすると、彼らは僕が体力的に自分達よりまさっているのを見て驚く。それほど僕と運動というのは、イメージとして結びつかないものだったようである。こうなると労務管理上からも空手は有効になって来る。しかし体力的に優位に立ちそれで管理するなど、一種の暴力経営者だなあ。

さて準備運動はいいとして問題は空手そのものだ。試合に出て腹筋をやるわけにはいかないのだから。

体力的なものは、実際にやってみて何回まで可能と叫びた所で自分の能力を判断することが出来る。しかし空手の場合、自分がどれだけの能力を持っているかを計る事は難しい。本誌の読者は、それなら試合に出ればいい、昇段試験を受ければいいと思うかもしれない。それはそうなのである。しかし、そのどちらの水準にも達しない者はどうすればいいのか。全くの初心者として十把ひとからげにされるだけなのか。きっとそうなのだろう。しかし、それでも人情として自分の能力向上を確認したい気持はどうしてもある。

一緒に始めた空手道編集部、竹内くんとのお話。

「もう始めて四ヵ月ぐらいになるけど、上達したり、強くなったという実感ある」

「ないですね。」

「どっちかというと、日に日に消耗していくって気もするんだけど。」

「そういえば顔色良くないんじゃないですか。」

「……………」

「いや、だけど移動基本の時、渋谷さん普通のスピードについて来れるようになったじゃないですか。人並に近づいているんですよ。」

「じゃあ、僕は人並以下だったというのか。」

「まあ、何というか、始めたのが三十だったし、続いているだけ立派ですよ。」

「腹筋強くなったもんな。それだけでもいいか。」

「ええ、何だか空しいけどいいんじゃないですか。」

前田先生の指導は実に論理的で、僕のような初心者にも、何故そのような形が必要であるのか的確に教えてくださる。練習もシステマチックで理にかなっている。

ただ悲しいかな、論理では納得できても僕の体は全く論理的に動かない。ガラスに映る自らの蹴りを見ると、その不様さになさけなくなって来る。先生が見せてくれる形との天文学的隔たりに絶望的な心境になる。チクショウ、何で出来んのじゃ。

などと思いつながらにも練習を続けているのだが、僕は本当にうまくなるのだろうか。最近では前田空手道場も生徒が増え、それぞれに熱心に続けている。みんな初心者なので、今のところ同じレベルでジタバタしているが、そのうちに白帯が僕だけになったりして。それは労務管理上も非常にマズイのである。

(月刊空手道 八十二年六月)

四

空手を始める動機は人それぞれで、健康の為、ケンカに強くなりたい為、何となく精神主義的で美しいから等々いろいろあるだろう。

ただ普通のスポーツと違い、気軽に始められるものではないので、それなりの決意が必要である。例えばジョギング、思い立ったら走りだせばいいわけで、すぐ今からでも始められる。運動グツにトレパンさえあれば、他の準備はいらない。ベースも自分で決めればいいし、止めたい時はすぐ止められる。指導者も必要ないのでお金もかからない。

例えばテニス。そこらじゅうにスクールやクラブがあり、そこに入ればひととおりの事は教えてくれる。道具類には多少金がかかるが、まあファッショナブルな気分にはたれるし、女の子の場合は人

に見せる楽しみもある。それに、何といっても今風で美しい。高原のコート、青い空、白いウェア、陽に焼けた肌、それだけで金持ち風で優雅だ。

スポーツそのものとしても楽しそうだし、それほどハードな練習も必要なさそうだ。ひょっとしたらロマンチックな出会いもあるかもしれない。

例えば水泳。たいていの人間は泳げるので基礎的な知識はある。そこら辺のプールに行けばすぐ泳げるし、上達しようと思えばスクールに行けばいい。

ホテルのプールやリゾート地でならばリッチな気分が楽しめる。それに女の子の水着は見てるだけで楽しい。

スポーツとしても非常にバランスがとれていて、年をとってからでもできる。

他にもスキー、卓球、バドミントン、バレーボールとあげていけば切りがないが、現在のスポーツ・ブームを支えているスポーツにはそれなりの魅力がある。

それに対して空手はどうだろう。

まず簡単に始められない。空手を始めようと思っても、家で一人でやるわけにはいかない。近くのカルチャー・センターで講座があるわけでもなく、軽井沢で空手をやろうなんてツアーもない。

当然の事、道場を探し、そこに通わなければならぬ。道場といっても、簡単には見つからない。いろいろ探してみても見つけたとしても、たいていビルの地下とか、余りファッショナブルではない所



にある。

美しい受付の女の子が居るわけではなく、何となく薄暗い所にムサ苦しいオッサンが居たりするシチュエーションである。

だいたい空手というスポーツのイメージそのものが暗い。何だか右翼的だし、間違ってもロマンチックな出会いが生まれるなんて雰囲気ではない。空手をやっているというだけで狂暴で好戦的と思われる、人格まで疑われそうだし。

「空手をやってるなんて男らしくて素敵じゃない。」などと言ってくれる女の子も居るが、この軟弱な時代では少数派で、ボディ・ガードとして重宝されるぐらいが関の山かもしれない。

それに練習が恐ろしそうだ。入門したとたんに角刈の連中に囲まれ、気合を入れるとか言って殴られるんじゃないか。殴られないにしろ練習がハードなのは間違いないだろう。

ただ金は余りかからなさそうだ、必要なのは道着だけで、他には道具らしいものはない。道着にはブランド物もなにもないだろうから大丈夫だ。ひょっとすると医療費がかさむかもしれないけど、まあそれは考えないようにしよう。

後、問題なのは、空手独特の精神主義。やたらデカイ声で「押忍！」と叫んでいる大学の空手部のごときセンスでやられたんじゃないまらない。

それに、どう考えてもイメージはリッチでファッショナブルとは言いがたい。実際に空手を始めて

しまえば、そうしたものは単なる先入観にしか過ぎない事がわかるが、始めるまでの障害は大きい。高校や大学ぐらいから学校でやっている人はともかく、社会人になって新たに空手を始めるとなると、それだけの障害を乗り越えなければならぬのだ。それを乗り越えてまでやろうとするのは、やはりそれなりの決意が必要とされる。

例えばロッキング・オン社（これは僕のやっている零細出版社）に勤めるAの場合。帰りの電車では出会った痴漢騒ぎで痴漢と殴り合い、勝てなかった事から空手に向かった。

やはり空手の最大の魅力はその強さにある。しかも素手で戦うというのが実戦向きだ。ほとんどマゾヒスティックと思える練習と試合の恐怖を乗り越えさせるのは、いつか来るだろう、自分がその強さを獲得した日の喜びを待つ気持ちだ。

極真があれだけ人気を集めたのも、その強さを前面に押し出したからだろう。

僕自身の事を言えば、もっと地味な動機からだった。とにかくスポーツを始めたく、それがテニスやスキー、あるいはジョギングといったものでなければよかった、そうした典型的な事はやりたくないだったのである。一種の消去法で空手が残ったわけだ。

ところが始めてみると予想した以上に面白く、一、二ヶ月で止めてしまう人間が居るのに結構続いている。次号では、話題の映画『少林寺』にからませつつその辺の事を書いてみたい。

（月刊空手道 八十二年十月）

五

さて前回は世を挙げてのスポーツ・ブームにもかかわらず空手は何故テニスやスキー、あるいはジャズ・ダンス、太極拳のように盛りあがらないのか、という事を書いた。

まずイメージが暗く、封建的なムードが漂っているのがいけない。空手↓殴り合い↓痛い↓半身不随↓人生まっ暗。空手↓狂暴↓男臭い↓女にもてない↓一生独身↓人生まっ暗。そんな連想しか浮かばない。実際にやってみれば、そうしたイメージは半ば以上（決して全部とは言わないが）先入観であり、現実を反映していない事がわかる。

しかしやってみて分つてもしかたがないわけで、始める時の障害となるイメージが問題なのだ。空手の暗いイメージをぬぐい去り、本来のスポーツ、武道としての姿を正確に伝えることが必要である。

という訳で映画『少林寺』の話になるのだが、この映画の前にも空手映画ブームは何度かあった。まずブルース・リーの『燃えよドラゴン』に始まる第一次空手映画ブーム。続いて極真と梶原一騎コンビによる極真空手ブーム、そして今はジャッキー・チェンをヒーローとする第三次空手映画の波が

続いている。つまり空手映画のブームはこれまでも何度かあったのだ。

いくらテニスやスキーが流行っているからと言って、テニス映画やスキー映画が何本もヒットしたなんて例はない。つまり空手はもともとドラマチックな武道であり、視覚的なカタルシスを感じさせる、実に素晴らしいスポーツなのである。

ところが、何故か空手映画ブームと共に急激に空手人口が増えたという話は聞かない。確かに映画、特に『燃えよドラゴン』のヒットによって空手入門者は増え、それなりに盛りあがりを見せたが、それとてテニスやジャズ・ダンスの異常な加熱ぶりと比較すれば可愛いものだ。

ただこの『少林寺』、中国では大ブームを起こし、少年達の家出が続出しているそうなので、ひょっとすると今度は本当の意味での空手ブームが起きるかもしれない。

さて、その『少林寺』だが、確かにこれまでの映画とは違っている。本誌にもいろいろなインフォメーションが出ていたので知っている読者も多いと思うが、中国拳法の大会で五年連続チャンピオンになったという天才少年が主人公になり、他の出演者もほとんどがチャンピオン・クラスの達人ばかりである。

映画は、とにかくそうした本格的な武道家の水準の高い演技によって支えられ、これまでの空手映画とは比較にならない迫力を感じさせる。それだけでも観る価値がある。ただ残念なのは、それだけでしかないところだ。だいたいにおいてこれまでの空手映画のほとんどは、特に劇映画の場合、いわ

ゆる本格的な映画としての鑑賞に耐えないものばかりであった。

その中でも『燃えよドラゴン』はましな方だったのだから、他は推して知るべしの水準。

退屈なストーリーと幼い演出に耐えながら空手の場面でのカタルシスをひたすら待つというパターンがほとんどであったのだ。この『少林寺』も残念ながらその例外ではない。一種『仮面ライダー』を思わせる単純なストーリーと、シンブルきわまりない演出。刺激的な演出になれた日本人には少々物足りないのは確かだ。したがって観る方の興味は出演者の空手技術に集中する。これがすごい。これを観てしまうと、過去のブルース・リーやジャッキー・チェンの空手が子供だましに思えて来る。特に主人公がすごい、まさに圧感である。人間とは思えない。

製作側もこの映画の売りが主人公の空手技術である事は百も承知で、ストーリーとは全く関係なく、主人公の空手技のみを見せる部分がある。ここで棒術から刀までいろいろな技術を見せるが、これを見てみると少林寺こそ史上最強の武道ではないかという気がして来る。いわゆる素手の空手だけでなく、ありとあらゆる道具を使って戦う、まさにオールマイティーの武道なのだ。それを全て完璧とっていいくらい（素人の僕から見ると）主人公はやってみせる。

中国の少年ならずとも、練習を積み重ねただけになるなら、家出してでも『少林寺』に入門しようという気になる。

面白いのは、この映画の場合、空手映画のパターンである修業の場面が余り多くないところだ。だ

いたい日本映画は変にマゾヒスティックに精神主義的な修業場面ばかり見せる傾向が強く、何だか強くなる喜びより、それに到る過程にウンザリしてしまい、めげてしまう。その点、中国映画はおおらかで、修業もそれほど精神主義的でなく合理的だ。しかも『少林寺』の場合、ほとんど修業の場面がなく、ある日、突然に強くなってしまふ。この辺のいいかげんさがいい。

単なる見せ物としてではなく、本格的な武道としての中国拳法を見せてくれ、しかも変に精神主義的でないところが『少林寺』の魅力だ。これまでの映画より本当の意味での拳法魅力を伝えてくれるだろう。『少林寺』と『空手』の違いはあっても、これによって拳法の魅力に目覚め、空手を学ぶ人が増えてくれる事を願う。

(月刊空手道 八十二年十一月)

六

僕の通う前田空手塾の渋谷道場が開校してから約十ヶ月がたつ。

僕と空手道編集部の竹内くんが塾生第一号で現在は一般の部だけで十名ぐらいの塾生が練習に通っている。ほとんど白帯なので基本的な練習が主体だが、なかなか熱の入った練習が約二時間続く。

道場が開校した当初は塾生が二名だけで、竹内くんが仕事が忙しくて来られないと、僕が一人だけの練習生である。まさにマン・トゥ・マンの個人教授だ。しかも当初は前田先生の後輩の佐藤三段、高山初段も練習に参加していたので、先生三人に生徒一人といった形になる。

先生がたくさんいるのだから豪華でいいのだが、何せ練習は黒帯ベースで進められる。三十にして空手を始めたこちらにしてみると、なかなかハードなベースなのだ。何とか手を抜こうと思っても敵は三人、そう簡単にはいかない。

ハードな練習を続けていくうちに考えたのが、とにかく練習生を増やそう、そうしないところらの身がもたないという事だ。

人数さえ増えれば練習は白帯のベースになり、一人一人の形を直している時は休んでいられる。我ながらセコイ発想だとは思うが、とにかく背に腹は変えられない。

僕が仕事をしているのは音楽業界という、世の中でも最も軟弱な人種の吹き溜りのようなところである。生活は不規則だし、運動らしい運動はほとんどしない、夜ともなれば酒を飲むだけ。そんな生活だから三十過ぎると体にガタが来始め、それぞれが自分の体に不安を持つようになってくる。スポーツでもした方がいいのではと誰もが思っているのだ。

そういう連中をそそのかし空手を始めさせれば結構人も増える、まず僕はそう考えた。

多少なりとも体力がありそうで、闘争心もそれなりにありそうな連中に声をかけてみた。空手と聞いただけで、ほとんどの連中が拒否反応を示す。

「太極拳じゃないのか。」「合気道ならな。」といった答えが返ってくる。よほど空手というのはイメージが悪いようである。スポーツというより、やはり格闘技、武道としての印象が強いからだろう。多少なりとも興味を持った人間も、練習はまず腹筋百五十回から、などというと後の話など全く聞く気をなくしてしまう。無理もないとは思うが嘘もつけないのでしかたがない。

空手を始めてみて思ったのだが、他のスポーツと違い、なかなか最初の進歩をつかみにくいところが、爆発的なブームにならない原因ではないだろうか。

テニスにしろ水泳にしろ、あるいはスキーにしろ、全くやった事のない人間と、多少なりとも経験のある人間とでは決定的な差が生じる。ところが空手の場合、その差が非常につかみにくい。ちゃんから見れば、つきにしろけりにしろ、全くの未経験者と、多少なりとも経験したものでは歴然とした差があるのだが、やっていて優越感を抱けるものではない。そうした不純な気持でやっているからいつになっても上達しないのだと言われそうだが、人間やる以上、そうした楽しみでもあった方がいいに決まっている。

空手の最大の魅力である暴力にしても、そう安易に試せるものではない。

軟弱な業界から参加者が集まらないので、続いて身内から集める事にした。

まず自分の経営する出版社の社員を入れる事にし、若い男の社員二人を練習に参加させた。

一人は持病が一回の練習で悪化しリタイア、もう一人は前に書いたようにチカンとのケンカに発ぶ
んし参加する。ところが四ヶ月ぐらいで止めてしまった。

次に友人のイヴェント屋二人を練習に連れて来たが、やはり一人は一回の練習でリタイア、もう一人は一ヶ月ぐらい続けたが骨折して止めてしまった。

結局、僕が連れて来た人間で続いているのは三十五歳のカメラマンと二十三歳のレコード・ディレクターのみである。

うちの道場に一度、西村三段がゲスト練習生として登場した事がある。僕らが休んでいる時、前田先生と一緒に練習していたが、まさにこれぞ空手といった迫力があり、別世界の出来事のようにであった。本来の練習とはああしたものなのだろう。いくら仕事とはいえ我々中年白帯相手の練習は先生にとって消耗なのではないか。

この本を読んでいる人は、ほとんどが道場に通っているんだと思うが、もしも渋谷近くで道場を探している人があれば一度うちの道場を見に来てもらいたい。どうも、僕が業界や身内から生徒を集め

てくるとろくな事にならない。

空手とは本来、非常に地味なスポーツなのだろう。それだけにのめり込めば面白いが、なかなかのめり込みにくいものなのだ。

(月刊空手道 八十二年十二月)

七

予想どおりというか、予想を超えてというか『少林寺』がヒットしている。

僕の回りでも観に行った奴、観に行きたい奴がたくさん居る。どう考えても映画そのものの水準は低いので、やはり空手の魅力によって客が集まったのだろうか。

それほど空手というのは視覚的カタルシスを与えるスポーツなのだ。というか格闘技であり、かなりの破壊力を持った武道なので映画にし易いのだろう。

破壊のパワーと動きの美しさが統一されたところに空手の視覚的な魅力があるのだ。

しかし、どうも映画は映画、現実には現実という認識が強固に出来あがっているようで、映画で感動してもそのまま空手入門とはならないようだ。僕の回りでも『少林寺』に感動した連中に道場のパンフを渡して入門をすすめてみたが、ことごとく失敗してしまった。

少し前の号に『少林寺』がヒットすれば空手人口も増えるのではと書いたが、この調子では駄目かもしれない。

『少林寺』の主人公が余りにも見事過ぎ、何やら人間離れしているので、自分でやってみようという気にならないのだろう。宇宙人を見ているような感じになってしまふのだ。

だいたい今流行しているスポーツのほとんどは、ある程度やるとそれなりにかっこがつくものが多い。テニスも、数ヶ月の初心者コースをマスターすれば、コートでラリーぐらいはできるようになる。スキーにしてもそうだ。ゲレンデでなんとか滑れるようになるのに何年もの修業が必要という事はない。

それに対して空手は、一年や二年、町の道場へ週一回ぐらいのペースで通ったところでラチがあかない。僕がいい見本である。

前田空手塾において僕はかなり出席率のいい生徒である。週二回の練習に対し、六〇%から七〇%の率で出席している。一回の練習時間は二時間から二時間半。世間一般の常識からすれば立派なものだ。それを一年間やっているのだからそれなりの進歩があつてしかるべきである。

しかし、はつきり言って、それはほとんど進歩らしい進歩ではない。

「渋谷さんも十年やれば黒帯になれるよ。」という一緒にやってる有段者の言葉は、はげましというよりは、僕に早くやめた方がいいという忠告に聞こえる。

空手とはそういうものなのだ、と言ってしまえば実もフタもない話で、返す言葉もないけれど――。

スポーツの大衆化は、結局大衆化の容易なスポーツによって進められて来た。ある意味で時代がそうしたタイプのスポーツを求めているとも言える。

何年前か前、いわゆるスポ根モノが全盛の頃、スポーツにおける上昇指向が信じられていた時代があった。

うまくなる事、それこそ巨人の星と輝く事が全面肯定されていたのだ。経済的な上昇指向が全面肯定されていた時期とそれは一致している。

僕なんかは、まさにスポ根世代で「巨人の星」「あしたのジョー」を熱読していた人である。ところが今、どのマンガ雑誌を読んでもスポ根など載っていない。スポーツ・マンガがあっても、それはスポ根のバロディーであったりしているのだ。

今はスポーツにおける上昇指向のみならず全ての上昇指向が信じにくい時代になっている。僕はそれを勝手に「批評の時代」と名付けているのだが、うまくなる事、巨人の星となる事、それがなんなのさ、という批評意識、それがコンセンサスとなっている。

ある意味でそれは正しい。だいたいにおいて批評家の言う事はもっともらしく、正しいのだ。ところが、その批評意識を貫徹するのは非常に困難な作業なのだ。上昇指向を信じている方が楽な

のである。まあ、それはともかくとして、そうした、批評の時代、にあって黒帯になるのに四年とか五年というサイクルで修業が要求される空手は、時代の雰囲気合っていない。

空手を続けるのは、スポーツとしての上昇指向を信じるか、それとも一切の期待を持たずに淡々とやるしかない。そうやって来ると、批評作業のみに優れた若い世代は、空手に対しどうしても消極的になってしまう。

「少林寺」を紹介する時に書いたが、あの映画には空手映画得意の修業の場面が少ない。それもヒツトの原因ではないかと思う。ひたすら耐えに耐えて強くなるというバターンの持つ説得力が時代と共に稀薄になってきている。

例えば、同じ練習をするにしても、それを支えるイデオロギーが、スポーツ根性主義であるか、冷やかな批評意識であるかによって決定的な差が出て来る。

空手における精神主義はひとつの美意識にまで昇華されたもので、僕はそれはそれとして肯定したが、時代との対決はその精神主義をよりしたたかなものへと鍛えていくと思う。無論、それは空手人口の増加へもつながっていくだろう。

（月刊空手道 八十三年一月）

rockin'on 78.10.~82.2.

バンドのラスト・ワルツ、 そしてソフト・アンド・メローについて 渋谷陽一の微分的ロック俯瞰図

最近の僕の音に対する判断基準は、それが現実的かそうでないかというものである。つまり現実とのかかわりが明確に見えるか。それとも曖昧であるか、そこが問題なのだ。特に最近のロックはやけに観念的になってしまい、現実との切断面が見えて来ない。そんな音を聞いているとイライラしてしまい駄目なのだ。

詩も何やらもっともらしいが、その必然性や切迫感が稀薄でどうもピンと来ない。そうやって音を選別していくと残るのは極くわずかで、音楽雑誌の編集長として職業的危機感を覚えてしまう。

ロックをとりまく状況そのものが複雑になり、負わされる役割も多様化して来た為に、単一な指向性のみで走り回るといふわけにはいかないという事だろうか。そこで今回は、最近気になった、それについて一本の原稿にまとめるほどのものではない、というこまかい感想をいくつか書いてみたい。

ソフト・アンド・メローと喫茶店

『サタデー・ナイト・フィーバー』のすさまじいブームで、今やディスコの人気はやたらと高くなり、一時話題になっていたソフト・アンド・メローの影が多少うすくなってしまったような気がする。それでもビリー・ジョエルは売れているし（ディスコで受けているからという説もあるが）、その他のアーティストの人気も根強いものがある。

ソフト・アンド・メローと呼ばれる音楽を僕なりに定義づけると、風景を要求する音楽という事になる。音楽が音楽として自立せずに、それに付ズイする風景を伴ってひとつの商品として成立しているという事だ。

マイケル・フランクスでもボズ・スキャッグスでもビリー・ジョエルでもホール&オーツでも何でもいい、人気の高いソフト・アンド・メローを聞くというのは、一定の風景を自分の中に作り出すという行為を要求するのである。ひとつのパターンを提出すると、観葉植物と白い壁、籐の家具にアメリカン・コーヒーといったところだろうか。とにかく中流以上の都市生活、それも現代的な都市感覚につらぬかれたもの、もっとパターン化すれば、東京なら青山あたり的高级マンションでの生活風景



といったものが音楽を聞くことによって、ひとつの願望として連想されるのである。

余り矮少化してもよくないので、もうすこし普遍的な表現にすると、現在の生活より、観念的には実現可能な範囲内で上昇した消費生活風景を連想させる音楽なのだ。もっと簡単に言ってしまうとここではない、どこかいいたこ、を連想させ、一瞬そこに居るような錯覚をも与える音楽なのである。

こうした音楽は過去にもあって、日本におけるウエスト・コースト・サウンズもそうした聞かれかたをしていた。それはウエスト・コースト・サウンズを専門に流しているロック喫茶の均一なファッションを見れば明白だ。いわゆるカリフォルニア感覚で統一された店内の風景こそがその音の要求する風景なのである。

日本の都市とアメリカあたりの都市を比較して、最も異なる事のひとつに喫茶店の数がある。というより日本で言うところの喫茶店のようなものはほとんどない。確かにコーヒー・ハウスとか、その手のものはあるが、まさにお茶を飲むとか、物を食べるとか、そうした目的の為だけの機能しか持っていない、日本のように豪華だったり、特別な装飾や音楽装置があったりなんて事はまずないのだ。

それほど日本人はお茶を飲む習慣を大切にしているのか、といえばそうではないように思う。現在、日本の都市における喫茶店の商品はコーヒーではなく、その店の提供する風景なのだ。原宿や青山あたりでエスカレーターする喫茶店の室内装飾は、いかにここではない場所を作りあげるかという目

的の為だけに血道をあげているという感じである。お客の方もその風景にいじましくしがみつき、全く裏さびしくなる光景だ。

現在、このような風景を商売のネタにしているものは多い。女性誌や男性誌の多くがそうだし、音楽産業のかんりの部分もそうだ。その他もろもろの消費活動の多くは風景を売る事によって成立している。日本中が、ここではないどこかを求めて、幻想の風景を求めて動いているわけで、全くグロテスクな話である。

バンドの「ラスト・ワルツ」

マーチン・スコシーの監督の『ラスト・ワルツ』を観た。バンドの最終コンサートの模様を取めたドキュメンタリー・フィルムである。『タフシー・ドライバー』の監督の作品だけあって、映画としてはそれなりの出来を示していたが、映画以前にそのコンサートの在りかたそのものが僕にはなじまず、最後まで奇妙な違和感にとらえられたままであった。

まずなんでコンサート活動を止めるのにそんな大騒ぎをしてお祭りのような事をやらなければならぬのか分からなかった。そして何故、こんなにくさんのゲストが必要とされたのかも分からなかつた。



った。

ボブ・ディラン、エリック・クラプトン、ロン・ウッド、ニール・ヤング、ヴァン・モリソン、リ
ンゴ・スター、ジョニ・ミッチェル、ニール・ダイヤモンドといった、ちょっと他に例を見ない豪華
なゲストが登場し、聴衆はその顔ぶれに酔い、ゲスト自身も自分がその一員である事に酔っていた。
このコンサートがドラマチックであるのは、まさにこれだけのミュージシャンが一堂に会し、バンド
の過去の業績に敬意を表したという点である。しかし、それはそんなにスゴイ事なのだろうか。ひょ
っとして紅白やレコード大賞や、あるいはアカデミー賞やグラミー賞と同質のスゴさではないのか。

ロックには昔からスーパーセッション幻想があり、ひとつの目的の下に数多くのミュージシャンが
集まるのを良しとする伝統的発想がある。ワン・プラス・ワンが確実にツーになる、非常に素朴な算
術に対する信仰だ。しかし過去においてその算数が成立した例はないはずだ。もう僕達はそうした事
に対して白けていいのではないか。

例え何人が集まろうと、それは個の集積でしかなく、もしも本当の共同性を獲得できるとするな
ら、我々ひとりひとりが安易な共同体に対する幻想を捨てた時である。

本当ならば最もドラマチックであるべき、ゲスト全員による「アイ・シャル・ビー・リリースト」
の合唱場面で、僕はもうこうした形での楽観主義は捨てるべきだと、そればかり考えていた。

(ロッキング・オン七十八年十月)

EL&Pにとって「愛の浜辺」は 何処にあるのか？ EL&Pの新作「ラヴ・ビーチ」批評

バハマの島、その浜辺に健康的に日焼けした顔でニコニコ笑いながらたたずむ三人。アルバム・タイトルは「ラヴ・ビーチ」つまり「愛の浜辺」。こりゃ、なんじゃろか、と思ったのは僕だけじゃないだろう。

常に冷やかなトーンでアルバム・カバーを作り続けたEL&Pとしては異例のオメデタサである。実際、曲の方もメンバー自身がイージー・リスニング的だと言っているような軽い調子のものである。

君の愛が欲しい

空には星がまたたき

その空の下 愛の浜辺の上

君を愛してあげよう

愛の浜辺の上で

(ラヴ・ビーチ)

「ワークス」の一連のプロジェクトは内容的にはともかく、セールス的には完全な失敗であった。その失敗を自分達なりに清算し、新たな展開を求めたのがこのアルバムなのだろう。確かに売ろうとする意欲は充分に感じられる、しかし「愛の浜辺」である必要はあったのだろうか。日焼けしてニコニコ笑って元気そうなのはいいのだが、どうも聞く方はバハマ気分になれないのである。僕の番組「ヤング・ジョッキー」でプログレッシヴ・ロック・グループの人気投票をした事がある。EL&Pは圧倒的な強さを発揮し、見事に一位になった。正直言って、これほどの人気を保ち続

けているとは思っていなかった。その人気の高さに驚いた。やはりプログレッシヴ・ロックすなわちEL&Pというイメージは強いのである。しかしプログレッシヴ・ロックとは何なのだ。プログレッシヴ・ロックとは批評である。ロックによるロックに向けての批評であり、時代への批評であり、人間の在りかたそのものへの批評であった。言葉の持つ批評性に対し最も自覚的であり、それを最も有効に音の中にとり込んだ音楽であった。だから音はどこまでも暗く、ヘヴィーな緊張感

を持っていたのである。

「コンフュージョン・ウィル・ビー・マイ・エビタフ」がひとつの出発点であった事は本誌ではくどいくらい書かれている。しかし、それは同時にプログレッシヴ・ロックが出発の時点から内包していた結論でもあった。その閉じられた円環の中の緊張感にどれだけ耐えうるか、あるいは万分の一の可能性にどれだけ賭ける事ができるか、それがプログレッシヴ・ロックとしての質を決定する最大にして唯一の要素であった。

批評とは、今在るものに対する否定である。今在るものの中から、いかに本来あるべき姿を読みとるかという作業である。だから、確かなものはなにもないという言葉はプログレッシヴ・ロックはその出発点にした。では確かなものとは何か、それは「スターレス・アンド・バイブル・ブラック」。まさに華麗なる観念論、閉ざされた円環以外の何ものでもない。しかし批評とは、一切の放棄を許さない。肯定という名の放棄を許さないのである。とするなら、有能な批評家は「スターレス・アンド・バイブル・ブラック」と言わざるを得ないのだ。いつか明りが見えて来るだろう、確かさとはその希望そのものなのだ、といった言葉は軟弱なお題目にすぎない。

そう考えていくと、ほとんどのプログレッシヴ・グループは、すでにプログレッシヴでも何でもなくなっている。あれは単なる形骸でしかない。過去に作られたパターンを毎年マイナー・チェンジし

て売りさばく自動車会社のようなものである。我々はその手際を観賞するバイヤーのひとりでしかない。プログレッシヴ・ロックが芸になってしまったら、もうこれは何をか言わんやである。

我々がプログレッシヴ・ロックの中に確認したいのは、その緊張感に耐えている精神の動きであり、万分の一の可能性に向けて踏み出す一歩の確かな歩みなのだ。それを見る事により、自分自身の一歩がひょっとするならバイブル・ブラックの第一ページ目のひとつの言葉になりうるかもしれないと勇気づけられるのである。それに応えてくれるプログレッシヴ・ロック・グループはほとんど居ない。

ビッグ・ネームの中ではピンク・フロイドが少なくとも、ひとつの論理性と一貫性を感じさせる作品活動を行なっている。アルバム「狂気」以降の一連の作品は、彼等の現実認識の視座が明確に感じとれるものだ。すくなくとも、それなりの批評意欲を聞く側に喚起させる言葉を持っている。

考えてみるなら、現在のビッグ・ネームのプログレバンドは、出発の時点で方向性の区分けが可能であった。言葉の批評性に対し意識的であるかどうかという点で選別できたのである。そうすればイエスとクリームゾーンを同質のロックと位置づける事の不毛性が自ずとわかったはずだ。クリームゾーン、E.S.P.、フロイド、といった言葉の批評性に重きを置いたバンドとイエス、ジェネシス、キャメルといった音の整合感を追求するタイプのバンドはその基本姿勢において決定的に異なっている。

だからこそE.S.P.は、その基本姿勢を貫くべきであった。

ファースト・アルバムから続いたグレッグ・レイクの見事なアジテーションは、キング・クリームゾ

ンもピンク・フロイドも成し得なかった、言葉に自覚的なロック・ファンの拡大を可能にしたし、キース・エマーソンのムーグは、どんなハード・ロックよりも、聴く側のハードな心情に正確に訴えかけたのである。

グレッグ・レイクは僕がインタビューした時「確かに私の歌は、人間の本来的な孤独感がその基本となっている。それと闘う為に私は演奏しているのだ。」と答えた。では、何故、今度のアルバムで彼は詩を全く書いていないのだろうか。この「ラヴ・ビーチ」の詩は全てビート・シンフィールドが書いている。その作りかたも、曲が完全に出来上がった状態でビート・シンフィールドに音が手渡され、それに彼が詩を付けていくというやりかただったらしい。

僕はラヴ・ソングは否定しない。ロックとはもともと何よりも切実な愛の歌であった。それはそれでひとつの大前提だ。プログレッシヴ・ロックもラヴ・ソングといえる、それも非常にヘヴィなラヴ・ソングだ。しかし今まで書いて来たようにプログレッシヴ・ロックは批評的である事を基本としている音だ。全てをつき離し、かわりを露あらわにしているかとする音である。愛の実現を力強く歌うのではなく、愛の実現の不可能性を見つめ、その障害をとり出し、それとの闘いを自らに義務づけた音なのだ。だからこそ、何度も言うように暗く重いのである。

もしEL&Pが「愛の浜辺」を歌うのなら、それはまさしく新しいバイブルが完成した時でなければならぬ。

(ロッキング・オン 七十九年一月)

ジェフ・ベックとブラック・ミュージック 終わらなきラヴ・ストーリー

達人の領域に至った盆栽老人、何となくそんな感じがあるのだ、ジェフ・ベックという人は。

わりと古くから僕は彼の音を聞いて来ていて、それなりに聞き込んでもある。その長いつきあいの
中で思うのは、非常に耳のいいミュージシャンであり、常に時代の音を聞き分け、自分のものにして
来た能力はたいへんなものだ、という事。

経済的な成功という点では、ヤードバーズ出身のギタリスト三人のなかでは一番劣っているかもし
れないが、時代の音を識別し、それを自分なりに展開する力が一番である。

経済的な成功についても、これは彼の音楽姿勢の持つ宿命のようなもので、彼自身も今更じたばた
して金を儲ける気などないだろう。

彼のこれまでの音楽軌跡をたどってみると、一人のミュージシャンとしての自分と、一人の黒人音楽の熱烈なファンである自分とを、無意識のうちに音の中で統一させながら音作りをして来たことがわかる。むしろ、積極的に黒人音楽のファンである自分を前面に出そうとさえしていると言っているくらいだ。

彼が最初にオーバークラウンドな音楽シーンに登場したのは、ヤードバーズというブルース・ロック・グループであった。

当時のブリティッシュ・ロックにおいてブルースは絶対的な神に等しく、ギタリストのほとんどはブルースのコピーにミュージシャンとしてのアイデンティティーを見い出していた。ベックだけでなくクラブトーンもベイジも日夜ブルースのコピーに明け暮れていたわけで、その時点でのベックと黒人音楽との関係はそれほど特殊なものではなかった。

僕も、いわばロック・ファン本道というか、最も一般的というか、そうした道を歩んで来た人なので、その当時は人並にブルース・ロックに熱中していた。ブリティッシュ・ブルース、つまりブルース・ロックのわけのわからないレコードを集めて悦に入っていた。そうした音楽を聞く事が、一人前のロック・ファンである資格につながっていくと思っていたのである。

ベックはかなり多くのセッションに顔を出していて、ヤードバーズ以外でも相当のブルース・フリ

ークぶりを発揮していた。

その後、ベックは第一期のジェフ・ベック・グループを結成する。ブルース・ロックを発展させた形のハード・ロック・バンドだ。フリテイッシュ・ハードの基本スタイルを作りあげたこのバンドはベックの音の軌跡の中で、ある意味で最も白人的なキャラクターの強調されたバンドと言えるかもしれない。

続いて第二期のベック・グループを結成するわけだが、この頃から彼の黒人音楽に対する恋愛感情は決定的なものになっていく。交通事故によるブランクがあったり、ベック以外に有名なミュージシャンが居ない事などで、この第二期のベック・グループはそれほど話題にはならなかったが、音楽的には時代の動きを正確に見通した、先駆的な仕事を残している。

いわゆるファンキーなリズムを基本にしたクロス・オーバー風な趣きもあるハード・ロックで、七年以上も経過した現在聞いても古臭さがない。

意識的ではないかも知れないが、この時点でベックは、その後の黒人音楽と白人音楽のかかわりを予測、あるいは予感していたといえる。

例によってアルバム二枚を作ってグループは解散、続いて結成されたのがベック・ボガート・アンド・アビス。このバンドは、彼が過去を清算する為に作ったようなもので、全体の音の流れから見ると少々いびつで、余り脈絡が感じられない。

ただこの時期にもベックはステイーヴィー・ワンダーへの接近等、黒人ミュージシャンへの積極的なアプローチは続いている。

結局、ベックはソロとして独立し、固定したメンバーによるグループ活動を止め現在に至っているが、ジャズ指向、クロス・オーバー指向は強まる一方で、アメリカあたりではジャズ・ミュージシャンとしての通りの方がいいとさえ言われているようだ。

彼のミュージシャンとしての軌跡を簡単に総括すると、黒人音楽とのラヴ・ストーリーとさえ言うていい。彼にとっての黒人音楽はミュージシャンとしての出発点であり目標でもあるのだ。

ベックにとっての音楽ポリシーは「ひたすら見事で、かっこ良くあれ」である。である、などと断定して、まるで彼から直接そうした言葉を聞いたみたいだが、これは確信がある。

彼の音を多少なりとも聞き込んだ経験のある者なら、そうした言葉でしか表現できない音の世界が見えて来るはずだ。

そして「ひたすら見事で、かっこ良くあれ」という音楽理念を実践する上でのベック独自の方法論は、自分が聞いてひたすら見事で、かっこ良いと思う音へ自らを投射し、その対象と自己同一化を計るというものだ。

ベックが耳の非常にいいミュージシャンだと最初に書いたのは、そうした自己同一化を計ろうとする対象を見出し出て来る才能にたけているという意味である。

簡単に彼の音の流れを見て来ても明白なように、対象は常に黒人音楽であった。

リズム、演奏能力、感覚の新鮮さ、とにかく純音楽レベルにおける黒人の素晴らしさは多少なりとも聞く耳を持ったものには何より明らかだ。ベックはその黒人音楽の時代に敏感な部分を天才的な感覚で見出し、その音と自己同一化を計る事により自分の音楽世界を作りあげてきた。

白人としては卓越したテクニックの持ち主であるベックだからこそ可能な方法論であり、その中には多くの良質な作品が生まれて来ている。

そして、この優れた黒人音楽に自らの音を投射し、その対象との自己同一化を計るというスタイルは、ロックの歴史の中で大きな流れを形成している。

しかし、この自己同一化が完全な幻想でしかない事は明白であり、ひとつの表現が別の表現へ隷属する、倒錯したスタイルでしかない事も明白である。いわば表現が趣味のレベルで自己完結してしまっているのだ。

ひとつの見事な表現と出会った時、その表現と可能な限り近づきたいと思うのは、受け手として自然な欲求である。そうした事を契機にして出発した表現は多いが、最終的にはその目標とした表現と訣別しなければならない。

そして黒人音楽と白人の場合は、黒人音楽の良い聞き手であればあれほど、その表現は黒人音楽と遠い所へ向かうようである。その辺の構造を冷静に見て行かなければ、永遠に片想いのラヴ・ストーリー

リーを続けて行かなければならなくなってしまふ。

最初にベックの事を達人の領域に至った盆栽老人と書いたが、盆栽が果してどのような思想の下に行なわれているか僕は知らないが、自然のコピーは結局のところ自然を超えられないという事が言いたかったのである。それがひとつの解釈として見事であっても同じことだ。

白人が、あるいは日本人がそれ以上に音楽的にぎこちない民族であったとしても、出発点はそこになく、進む途もそこにしかない。遅々とした歩みではあるが、あこがれの対象への自己同一化幻想を追い求めるよりは早道である事だけは確かなのだから。

レゲエとパンクを聞いてりや いいつてもんじやないヨ 素材主義と黒人物神化論批判

何やらレゲエ宴会的なバカ騒ぎとなったジミー・クリフのコンサート。新たなツッパリ・ファッションと見当はずれないきがりの道具となったパンク。受けとる側には誤解する権利があると高名な評論家は言っただけれど、こうなると誤解以前という気がする。

まあ、ここで正統的なレゲエとパンクの解釈をたれるつもりはないし、そんなものはもともとありはしないからいいけれど、とにかくはつきりさせたい事が二つあるので書いておく。

ひとつは安易な素材主義に対する批判、もうひとつは黒人音楽を、黒人としての特殊性の中に押し込めてしまう評価に対する批判である。

「今、何聴いてるの。へえーっレゲエ。そうだろうな、もうロックなんて聞く気しないからネ。ところでレゲエはどんなものが好き？ 何、ボブ・マリー、ジミー・クリフ、嘘だろう、あんなものは白人に身売りしたレゲエだぜ。他にマトゥンビー、そうマアマアだネ、ああスティール・パルス、カルチャー、君、結構わかってるんじゃない。日本で出てるようなレゲエのレコードは駄目よ、今度日本で数枚しかないスゴイの聞かせてあげるからネ、僕のウチに遊びにおいでヨ。」

ここに登場したレゲエ・アーティストの替りにバンク・バンドの名前をいくつか入れても同じようなものだろう。

ロッキング・オンに来る投稿にも似たような内容のものがかなりある。そしてそうしたものに限って文章の結論は、僕はもっとすっきり、しゅきつとしなければならぬ、なんて事になっている。

岩谷宏がすっきりとかしゅきつとか書く時は、文章全体がそのすっきりなりしゅきつという言葉にリアリティーを与えるべく工夫されているわけである。そうした努力は全くせず、漫画のふきだしみたいにするきりとかしゅきつを連発したところで、読む方は白けるばかりだ。

聞いている対象に乗り移って、それだけで自分を合理化し肯定してしまう傾向は昔からあった。それが最近、バンクとかレゲエが注目されるに従ってより強まって来たようだ。

バンクとレゲエを聞いて、それで一件落着ならば、これほど簡単なことはなく、僕らはバンクとレゲエの普及運動でもやっていればいい。ちょっと考えればそんなものは全く馬鹿げていることがわか

るはずだ。

ところがその辺のことを理解できないメディアの人間も多く、自分がパンクなりレゲエをとりあげている事を錦の御旗にして、それに酔ってしまふ平和な連中が居たりする。パンクなんかは音楽誌より一般誌である平凡パンチやプレイボーイの方が早くとりあげたわけで、そうするとそうした一般誌の方が意識的であったという事になってしまう。

何をアホな事を、ああした興味本位の記事と、正面から真面目に取り組んだものとは一緒にするのはナンセンスだ、というかもしれないが、素材主義的な評価とはそういうものだ。

確かに現在の音楽シーンの中でパンクとレゲエは非常に優れた音楽であるし、僕自身もそうした音ばかり聞いている。しかしその事によって自らを合理化するつもりはないし、どちらかと言えばそうした音ばかり聞いている事に対する居心地の悪さが、原稿を書かせたり、雑誌の編集に向かわせたりする。

最終的に問題にされるのは自らのパフォーマンスであり、素材は単なる契機にしか過ぎない。そして自らのパフォーマンスに自覚的であるならば、自らの場に自覚的にならざるを得ないはずだ。そうすればパンクとレゲエを並行輸入して悦に入ってるなどというアホな事はできない。

多少ともノーマルな批評能力があればパンクとレゲエを語る事の居心地の悪さを感じることができ

るし、それが自らのパフォーマンスのリアリティーである事に気付くはずである。

ある意味で、日本でのロック批判はそうした居心地の悪さを対象化することが全てであったといっているかもしれない。

今、この日本で、我々は何かを語らなければならない。その時に契機となるのが海の彼方の、言葉も通じない国々の流行歌でしかない。これは余りウレシイ事とは言えない。

しかし、さしあたって僕達自身が最もリアリティーを感じる事ができるのが海の彼方の流行歌でしかないのなら、そこから始めるよりしかたがないだろう。

レゲエやパンクはロック以上に地域密着型の音楽である。いよいよ僕達はそうしたものを語る時の困難さを引き受けていかなければならない。

居心地の悪さとはそうした事である。

レゲエなり、パンクなりのメッセージを、そのまま並行輸入し、何ら恥じることなく自らのアジテーションとする人間の厚顔さと無神経さを僕は理解できない。

ロック批判のような、ある意味で対象に引きずられて進んで来たような分野においては、素材の質がそのまま批判の質を決定するような錯覚を生む土壤がある。

単純に言ってしまったえば、パンクとレゲエについて語れば意識的で、オールド・ウェイヴについて何か言うのは遅れた発想でしかない、というものだ。

何度も言うようだが、問題は自らの展開するパフォーマンスなり文章なのである。素材は素材にしか過ぎない。自らが最もリアリティーを感じるものについて語ればいいのだ。素材はそれ以上でもそれ以下でもない。素材の持つ力に頼って何かを言おうとする文章を見る度に、非常に臆病な権力依存意欲みたいなものを感じてイヤな気分になる。

素材主義と同じように対象に向かって盲目的になってしまいうものに、黒人音楽全面信仰ともいえる発想がある。つまり居心地の悪さに対し余りに自覚的になり過ぎた為に、黒人音楽がスゴイのはみんな黒人が偉いから、という風になってしまふのである。

黒人音楽の見事さを、彼等が黒人であるという部分に全て収束させてしまふ発想がそれだ。

黒人音楽が黒人という特殊性のなかから生まれて来たものなら、我々はその音楽の感動を共有できないし、全世界に広がることもなかっただろう。黒人音楽が充実して来た過程は、自らの黒人的な部分を対象化し、つき離して来た過程でもあるのだ。それは白人音楽的要素を自分達の音の中にとり込むという過程でもあった。黒人音楽信仰の持ち主たちは純血主義を重んじる傾向があり、白人音楽的な要素が加わると拒否反応を示したりする。

また、レゲエにしても骨董品的に過去の作品をいつくしみ愛し、新しいものを商業主義との迎合という形でしか評価しなかったりする。

こうした発想は、全て黒人音楽を黒人という特殊性の中に押し込め、黒人の持つ音楽普遍化の意志に目をつぶろうとする、まさに新たな差別主義といってもいいものだ。たとえ神格化という形であれ黒人を特殊化するのとは明確な差別である。

重要なのは我々日本人も共有できる黒人音楽の普遍性であり、それを対象化する我々の努力なのだ。

「壁(ウォール)」は寓話による 若きロック・ファンへの教育的アルバム ピンク・フロイド最新作「壁(ウォール)」

ロジャー・ウォーターズの自殺未遂の噂などが流れたりして、本当に発表されるのかどうか、ファンを不安がらせたフロイドの新作が発表された。

前から言われていたようにタイトルは「壁(ウォール)」。全二十八曲、一時間半に近い二枚組の大作である。全曲オリジナルで詩は全てロジャー・ウォーターズが書いている。

本誌で僕は何度もピンク・フロイド次回作予想なるものを書き、タイトルから内容を勝手に想像するなどかなり無茶をやって来た。しかしフロイドに関してはそれはそんなに無茶ではなかった。何故なら彼等ほど、自分達の表現における論理的脈絡を大切に作るバンドは居ないからである。「原子心母」以降、フロイドは自分達の問題意識をひとつひとつ検証する形で作品活動を行なって来た。そう

した彼等の活動の軌跡を見て行けば、次の展開は容易に想像できる。というよりフロイドは聞き手を導くような形で、次回作を予想させながら演奏活動が続けてきたと言ってもいい。

僕の予想した「壁（ウォール）」の内容は、これまで彼等が主張し続けて来た現実社会への違和、それを具体的に対象化し、どのように乗り越えて行くかという方法論のレベルまで追求したもの、というものであった。前作の「アニマルズ」での素朴な共産主義的アプローチが多分に文学的であり、抽象的であったのに対し、もっとリアルで、はっきりとした方向性を示したものになるのでは、それが僕の予想であり、期待であった。

タイトルの「壁（ウォール）」は当然の事、我々の違和を作り出している障害を象徴したものであろう、そう考えていた。

アルバムの音を聞き、詩を読んでみたが、僕の予想は基本的な部分では当たっていたようだ。競馬の予想屋なら大勝利と宣伝するところだろう。ところがこうした予想は前記したとおり、フロイド自身が聞き手の問題意識を整理させ、巧みに導いた結果である。大勝利はフロイドの方といえる。

さて「壁（ウォール）」はこれまでのフロイドの作品と決定的に異なる部分をいくつか持っている。まず一曲の時間が非常に短い。フロイドの曲作りのパターンは、長い曲の中で単調なフレーズの反復

をくり返し、それを聞き手にがまんさせ、ギリギリのところまで解放させるというものがほとんどであった。一種の精神的マソヒズムによる快感を聞き手に与えるテクニックを熟知し、それを様式として完成させていたのである。比喩として適切かどうかかわからないが、トイレに行くのを延々とがまんし、ようやく尿意を解放させた時の快感にそれは近い。フロイドはそれがまんのさせかたと解放のさせかたが非常にうまかった。ところが今回のアルバムではそうした事を一切やっていない。自分達の最大の商品性を自らの手によって捨て去ってしまったのである。

また同時に、ドラッグ・ミュージックの時代から引きずっていたサウンド・トリップ的な要素、つまり日本のアホな批評家がフロイドについて語る時に必ず用いる幻想的な言葉に該当する部分が少なくなってきた。

こうした変化はアルバム全体を無愛想に、そしてタイトなものにしている。

ピンク・フロイドがそのメッセージのヘヴィーさにかかわらず常にビッグ・セールスを達成する原因は、音が散文的でわかり易い事と、何といってもメロディーが情緒的で万人向けであるところだ。ある意味でフロイドの持つ曖昧さがそのまま商品性につながっているといってもいい。そしてフロイドの情緒的な部分を代表しているのがデイヴ・ギルモアのギターである。ところが今度のアルバムではデイヴ・ギルモアのギターが全体の流れの中で浮いてしまっている。いつものようにメロディーが

ブレイクし、一番盛りあがったところでギルモアのギターが入り、いつものように泣きのフレーズを聞かせるが、どうもしっくり来ないのである。ギルモアのギターと対応するのはロジャー・ウォーターズの文学的悲嘆に満ちた詩である。その二つがオーバー・ラップしてフロイド的情绪の世界を構成していた。その一方のロジャー・ウォーターズの詩が変化して来ている為にどうもしっくり来ないのだ。そして今度のアルバムにおける最大の変化はそのロジャー・ウォーターズのコンセプトとメッセージの変化である。

最初に今度のアルバムはほぼ予想どおりの内容であったと書いた。しかしそれは壁に対するアプローチのしかたと認識であり、アルバムのコンセプトは僕の予想を超えたところにあったのだ。

今回のアルバムでフロイドは自らの役割を限定してしまった。これまで自分の違和感や狂気といったものを分析し、ある意味でそれを自らの存在のアイデンティティーとして文学的に表現していた彼等がそれを止めてしまった。問題のたてかたを変えたのである。まさに具体的な方法論を探し出し、それを実践するアルバムとして「壁(ウォール)」を位置づけているのだ。

このアルバムで彼等は、いわゆる文学的自己表現なるものをやっていない。これまで、自分は他人の人間達とどうも違うようだったとか、あんなにアルバムが売れてしまったけどいったい何だったのだろうとか、資本家が豚だとするなら我マイインターは臆病な犬じゃないか、といった形で歌われていたパターンの詩がなくなっている。このアルバムで一貫して歌われているのは若い世代へのメッセージ

である。それはむしろ教育と言ってもいいかもしれない。

このアルバムを統一しているのは聞き手である世代に向けてのフロイドの教育的意志である。フロイドはここで、自分達ができる実践行為は、音楽を通しての教育であると結論づけたようだ。彼等は子供達をさすように、ひとつひとつ語ってきかせている。それぞれのテーマは母親であったり、逃避願望であったり、教育であったりしているが、それは子供達を壁の外へと導き出す、あるいは壁の存在に自覚的にさせる方向へと巧妙に収束していく。

ひとつひとつの歌は独立しているが全体のストーリーは明確である。一種の寓話というスタイルをとりながら、一人の人間が自由であろうと意志するまでのプロセスと、それによって生じる社会との衝突といったものが描かれている。無論フロイドは聞き手に自由であれとそそのかしているのだ。そのそそのかしこそがフロイドの教育である。

プログレッシヴ・ロックの負債を一人で背負いこんだともいえるロジャー・ウォーターズは、このアルバムによってようやくフロイド的文学世界から脱出し、新しい方向性を見い出したといえる。

P・S・ラストの曲がA面の最初にも出てくるが、これは例によってフロイド得意のシニカルな自己批評とテーマのドンデン返しとするならいただけない。

(ロッキング・オン 八十年一月)

ロンドンから遠く離れて

——しかしクラツシュは戦い続ける
クラツシュの二枚組「ロンドン・コーリング」

もうロツクが全快性を獲得するのは不可能になって来ている、そう一人のロツク・フリンから指摘された時、僕は非常に原則論的な形でその意見を否定した。

その意見を認めてしまうのは、ロツクそのものの存在基盤を否定してしまうような気がした為、余り説得力があるとは思えなかったにもかかわらず、原則論を振りかざして対応してしまった。

僕自身、前からロツクの幸福な時代は終わった、というような形で同じ意見を言っていたのにもかかわらず、他人から指摘されると反発してしまう、なんという自分に分裂、まさに不安の反映。

ビートルズに始まるロツクの幸福な時代、新しいムーヴメントは世界を獲得し続けてきた。快進撃である。

健康な新陳代謝、表現の質は商品性を約束し、考えてみれば嘘みたいな時が過ぎていった。

キング・クリムゾンのファースト・アルバムは「アビー・ロード」をチャートのトップから引きずり落とし、フロイドの「ダークサイド・オブ・ザ・ムーン」は空前のベスト・セラーとなり、日本でも天地真理を抜き洋楽史上最高のセールスを記録した。デビッド・ボウイはスーパースターであり、E.L.&Pは後楽園球場だし、ツェッペリンの「ステアウェイ・トゥ・ヘヴン」はスタンダード・ナンバーになり、パチンコ屋にも「トゥー・ビー・ア・ロック、ノット・トゥー・ロール」とロバート・ブラントの声が鳴り響いた。

ロッキング・オンは毎月のように部数を伸ばし、ニュー・ミュージック・マガジンは低迷した。実に幸福な時代であったのだ。

全てがうまくいっていたわけではない。ただ、かなりうまくいっていた事は確かである。まさに出来過ぎだった。何だか知らないが僕らは興奮し、浮かれていた。

ピンク・フロイドなど、ロンドンのマイナーなクラブでアバンギャルドでわけのわからない事をやっていた頭の狂ったリーダーにひきいられたバンドでしかなかった。それが今や世界のフロイドである。大変なもんだ。

ロッキング・オンだって、二十歳の若僧が集まって作った同人誌であった。脳天気な喫茶店のD

J、売れないロック・バンドのヴォーカリスト、酒乱の文学青年、分裂症気味のコピー・ライター、スタッフだってそんなものである。それが今や公称十二万部のメジャー誌だ。

スーパースターとは欠落部分の反映でしかない。巨大なスターは巨大な穴ぼこを埋める為にのみ現われる。

五十年代プレスリー、六十年代ビートルズ続いて七十年代は何かなんて事を言っているうちに八十年代になってしまった。ではビートルズを超えるバンドは現われなかったのか。いや、問題はそんなところなんかにはない。七十年代のビートルズが出現しなかったのは、それが要求されていなかったからに過ぎない。七十年代における穴ぼこはそれほど大きくなかったのである。

状況はよりしたたかに、そして曖昧になってきているのだ。それぞれが、それぞれに適当に満たされている。ロックにもいろいろな種類があり、いろいろな種類の欠落部分を反映しながら、適当にその機能を果している。

現在アメリカなどで売れているレコードは、ほとんどが二枚目のレコードである。一枚目のレコードはそこそこのセールスしか記録できない。一枚目とはその人間が最初を買うレコードである。最低の金しかなければ彼（彼女）はその一枚しか買わないだろう。二枚目のレコードとはついでに買うレコードである。一枚目のレコードはその個人の要求と正確に対応している為に非常に多様なものにな

って来る。二枚目はそれが曖昧になり均一な傾向を生み出す。そこでフリートウッド・マック、スパー・トランプ、ELOといったものが巨大なセールスを記録するのである。最大公約数としてのロック。ワイヤーでなくても「ロックでなければ何でもいい」なんて言いたくなって来る。

きつと巨大な欠落部分はあるのだ、それが見えなくなっている、適当に埋め合わされているのだ。

ニュー・ウェイヴ・バンドのセールスはイギリス以外では惨憺たるものである。本家のイギリスの方でも大成功というわけではない。ロック・シーンに与えた影響は巨大であったが、ビストルズもクラッシュもストラングラーズもアメリカでレコードを売る事ができなかった。それは日本でも同じ事。相変わらずみんな貧乏だ。ロック・サクセス・ストーリーの法則は敗れ去り、ヘヴィーな状況だけが露になった。

クラッシュの新しいアルバムは「ロンドン・コーリング」。二枚組で全十八曲。彼等は二枚組にかかわらず値段を一枚のものと同じにするようにレコード会社へ要求した。

アルバム・タイトル・ナンバー「ロンドン・コーリング」で歌われているのは、決して景気のいい勝利宣言ではない。それどころかパンクが基本理念とした反抗の歌でもない。テーマは疲労感と敗北

感。こちらロンドン、俺たちをあてにしないでくれ、もうスウィングなんかしてないぜ、と歌うクラッシュに、僕は、それはないだろうと中指を立てず、むしろ限らない共感を覚えたのである。

クラッシュは執拗にアメリカ・ツアーに出かける。金もないし、消耗するに決まっているのにアメリカ・ツアーに出かける。そして今度のアルバムは二枚組である。プロデューサーはガイ・ステイヴンス、モット・ザ・フールなどを手がけた人だそうである。

かなりの変貌をとげて、最初に聞いた時は戸惑ってしまった。とても解り易い音になっているのだ。コマースシャルといえばコマースシャルだし、ポップといえばポップといえる。クラッシュの場合、ファースト・アルバムからの音の変化は一貫してこうした方向へ進んでいる。

ロックが全体性を獲得するのが困難な時代となっているのなら、どう戦えばいいのだ。路地裏のライヴ・ハウスの英雄である事で自足すればいいのか。それとも消耗のアメリカ・ツアーを続け、徹底して全体性獲得の意志を貫くのか。あるいは不幸な時代を嘆き、時代が変わるのを息をひそめて待つのか。クラッシュの解答は明快である。

“アイム・ノット・ダウン”というわかりやすいタイトルのナンバーで彼らは、状況が悪くなればなるほど落ち込んでしまう、しかし俺たちは決してあきらめない、と歌っている。まだ彼らは自分た

ちを支える何かを持っているのである、だからこそ歌い続けているのだ。

(旧版のこの文章では歌詞が引用されていたが、アーティスト・サイドの意向により、訳詩の部分使用は不可となったので、訳詩を削除し、新たに文章を加筆した)

(ロッキング・オン 八十年二月)

白いダブと、黒いダブ アンディ・パートリッジ

白人ロックの新しいスタイルは常に今在るものに対する否定として生まれてきた。新しいロックとはつまり現在のロックに対する否定、しかもどちらかといえば直対応型の否定がその創造の原動力となっている。

単純なラブ・ソングから観念的でイデオロギッシュな歌へ、メロディー主導型からリズム主導型へ、長時間のストーリー性のある曲からよりシンプルなものへと、その変化はファッションの変化と同じような法則性を見出す事さえできそうだ。

アバンギャルド・ミュージックがその相対的位置においてのみアバンギャルドであるのと同様に、ロックの新しいスタイルも否定すべき対象があってこそそのものと言える。だからこそ十年たつと同じスタイルに戻って来るといった言いかたを許すようになってきてしまう。

ただロックのスタイルの変化を支える基本的な意志は一貫している。より直接的なコミュニケーションを求める意志は不変なのである。その中から、今在るロックの表現スタイルにいらだち、その歯がゆさを克服すべく、新しいスタイルを作っていくのである。常に否定の中から新しいスタイルが生まれて来るのもその為といえる。

しかしコミュニケーションの意志は強固であっても、コミュニケーションの科学に対する研究姿勢は不十分だったようだ。

アンディ・パートリッジ (XTC) のソロ・アルバムはロックによる初めてのダブ・アルバムである。XTCの過去の作品をダブの手法で加工し新しい作品として作り直している。

具体的な制作過程がどのようなものであったのかは知らないが、結果としての音を聞く限りにおいては、レゲエにおけるダブ・ミュージックと同じ発想と手法で作られたものと思える。

一種のコロンブスの卵的なアルバムでこれまで何故ロックのダブが試みられなかったのか不思議なくらいだ。XTCの過去の作品が全て解体され、リズム的な要素のみによって再構成されている。少なくとも僕にとってオリジナルXTCの作品より興味深いものであった。

ただレゲエのダブ・ミュージックのように楽しめたかと言えばそんな事はなく、興味深かったというレベル以上でも以下でもない。

レゲエにおけるダブ・ミュージックと比較すると、アンディ・パトリックのダブは余りにも実験的であり前衛的であり、まさに白人的なものであった。レゲエのダブが聞く者を快く解放させるのに対し、アンディ・パトリックの音は聞く者に緊張を強い無間と疲れさせる。不快な疲労感とは言わないが、日常的に聞く気にさせるアルバムではない。

今さら説明の必要もないと思うがレゲエにおけるダブ・ミュージックはレゲエのダンス・ヴァージョンであり大衆化ヴァージョンなのである。実験的、あるいは前衛的といった立場と全く逆のところにあるスタイルの音楽なのだ。

ところが、それが白人の手によって翻訳されるとひどく前衛的なものになってしまう。これは白人に限らず、我々日本人にとっても同じ事だ。最初にダブ・ミュージックに接した日本人のほとんどは前衛的、実験的といった印象を受けるだろう。レゲエの大衆化ヴァージョンだと思ふ人はほとんどないだろう。すでに我々の耳はヨーロッパ的な音楽イデオロムによって訓練されてしまっているからである。

新しい音楽スタイルは、過去の音楽スタイルに対する批判的アプローチから生まれる。つまり否定的なアプローチから出て来るものとする常識が、そうした印象を持たせるのだろう。

では黒人音楽における新しいスタイルに向かう基本姿勢とは何なのか。それは抽出である。あるいは肯定的で創造的な抽出といった方がわかり易いかもしれない。

レゲエはそれほど歴史の長い音楽ではない。ジャマイカの歌謡曲としてレゲエが本格的に広がり始めたのが一九六八年頃のことだから、ロックなどより遙かに歴史の浅い音楽である。ロック・ステディ、あるいはスカの時代にまで溯るとしてもたいした事はない。

もともとアメリカのR&B、もしくはポップスをルーツとして持つ音楽なのだから、そうした音より長い歴史を持つわけではないのである。そうしたアメリカン・ポップの中からジャマイカ人は自分達が好ましいと思う要素を抽出しレゲエという新しいスタイルを作りあげた。ここでは過去の音楽スタイルに対する否定的意志はない。むしろ肯定的な姿勢、必要なものは全て抽出していこうとする姿勢の方が強い。

否定的である事によって逆に過去のスタイルに拘束されるロックより、その方法は遙かに自由である。ダブ・ミュージックの誕生もやはり同じような抽出の発想から来ている。

ダブはレゲエに対するアンチではない。あくまでレゲエのリズム要素を抽出し純粋培養したスタイルである。レゲエと対立する音楽スタイルではないのだ。

全てを知っている、あるいは科学は全ての事実関係を明らかにしている、といった大いなる誤解が我々の不幸の原因ではなかろうか、という気がしてならない。意識的なロック・ミュージシャンの中

に広がる神秘主義も、そうした認識の反映のように思われる。

神秘主義というは何やら際もののイメーヂが強いが、本来最も事実に対し謙虚な科学なのである。

神秘主義には、マルクス主義や構造主義といった、いわゆる既存のイデオロギーのように、その主義を貫くところの論理大系といったものは存在しない。個々の神秘主義者によって論理大系は様々だ。

ただその基本となるべき発想は同じで、我々は全てを知っていない、全ての価値は相対性の中にしかないのだ、そこから何事も始まるのだという共通の認識がある。つまり全てのイデオロギーがその党派性によってしか存在し得ない事実の前に謙虚であれという事だ。

二十世紀になって始まった新しい科学である精神医学を代表する学者であるフロイトとユングが、全く異なる学説を作りあげながら、神秘主義という共通の基盤だけは持ち続けたのは、現在の社会における神秘主義の位置を象徴している。人間の精神世界という科学的合理性といった名の欺瞞ではどうにもならない事象の前では人は神秘主義に向かわざるを得ないのである。科学に名を借りた知ったかぶりは、人間の精神活動という事実の前にことごとく裏切られていく。

さて音楽もコミュニケーションの科学である。その事実の前に我々は本当に謙虚であったのだろうか。

メロディーは情緒へ訴え、リズムは情緒を超えた生理的なものへ訴えるといった言いかたがされ

る。確かに我々の体験からするとそうした傾向はあるようだ。しかし、では何故メロディーで情緒に訴え、意味を感じさせるのか、という音楽を科学的に語るうえの基本的な疑問を前にすると我々は途方に暮れるだけである。早い話が何もわかっていないのだ

今、我々がコミュニケーションの手段として音楽を十分に使いこなしていく上での戦略戦術はない。まるで一本の木ぎれを手にし、その使い途もわからないままマンモスを倒そうとしている原始人のようなものである。だとするなら、まず一切の幻想を捨て、我々が原始人であるという事実に対し謙虚であるべきだ。

グブ・ミュージックの方法論はひどく素朴なものだ。レゲエの中で必要とするのはリズム・セクションの音だけだと感じれば、それを抽出し、徹底的に展開する。音楽そのものをその機能において正確に見すえ、十二分に活用しようとしている。余計な意味づけはないし、音楽によって促された自分の感性に対し正直である。音楽に対し謙虚であるというのはこうした事である。

今、我々が必要としているのは、こうした謙虚で科学的な姿勢なのだ。

(ロッキング・オン 八十年八月)

ところが最近、丁度、中学や高校時代に感じた、あの嫌な不快感が蘇って来た。

例のヘヴィー・メタル・ルネッサンスという奴だ。

各音楽誌のヘヴィー・メタルに関する記事を読むと、何やら形容しがたい徒労感と腹立ちが広がって来る。一体、何を考えておるのだアホどもは。

別にヘヴィー・メタルを僕が個人的に嫌っているから、不快な長髪とロンドン・ブーツが嫌だからという、そうしたレベルの問題ではない。ヘヴィー・メタルに関する反省のない、浅ましい物の言いかたが問題なのである。

まるで同じなのだ、ビートルズが本当に苦みのあるメッセージを歌った時黙殺した手口、プログレッシヴ・ロックをムード音楽的解釈で歪曲した手口、そしてパンクを一過性のファッションのごとく押し流してしまった手口、そうした自分達の汚れた手口に対しての自覚が決定的に欠落している。

延々とこんな事をくり返しているうちに、全ては取りかえしがつかなくなり、我々もバカ達と心合せなければならなくなってしまふ。冗談じゃないよ、全く。

ヘヴィー・メタルは、実に後退的で非生産的で、アホらしい音楽である。

ある年令、ある精神レベルの人間にとってはヘヴィー・メタルは必要なのだろう。高校時代の僕が

そうであったように。ただ、僕が今高校生であつたらヘヴィー・メタルには向かわないと思うが。

とにかくヘヴィー・メタルは存在するし、それを必要とする人間も存在する。それを無視したり否定しても意味がない。我々がしなければならないのは、ヘヴィー・メタルを正確に位置づけ、その事によって葬り去ることである。

今、ヘヴィー・メタルは、我々の前に非常に機能主義的な音楽として在る。昔僕は、対症療法的な音楽をヘヴィー・メタルと呼んだが、もはや対症療法的な効果さえも失っている。

我々が外界、あるいは自分自身に対して感じる違和、ノイズ、歪を、ヘヴィー・メタルは拡散させ、我々自身を、今在る形で肯定し、自足させてしまうのである。犯罪的といえ、これほど犯罪的な音楽はない。

音楽の持つ、不可思議なパワーを智能犯的に横流しして、自らの政治的な地位を固めたヒットラーと似たようにものだ。

ヘヴィー・メタルが一種様式化し、ギターのたれ流しのフレーズが横行しているのも、その音の持つ機能を自らで限定してしまったからである。そんな事をやっているうちに洪水がやってきて、みんな流されてしまえばいいのだ。俺は船でも作って生き延びてやる（何だか四本みたいになっってきたな）。

とにかく、ヘヴィー・メタルは、そうした音楽であり、それはそれで、しっかりと見定めてやればいい。

それでも、なおかつヘヴィー・メタルに執着するのなら、いつか救ってやるから待っていないさい伊藤クンとしか言いようがない。いつの世にも滅びていく人はいるものであり、それがあってこそ社会の健康な新陳代謝は進行するのだろう。

僕が腹を立てているのは、昨日までニュー・ウェイブ・パンクこそが新しい時代の担いてだと騒ぎまくり、彼等のメッセージが云々などと言っていた連中が、ある日突然ヘヴィー・メタルこそが救世主みたいな言いかたをする事に対してだ。

またしても同じ手口、お前達は何回同じ事をくり返し、誠実なミュージシャンの営為を圧殺し続けたのだ。

ひとつのメッセージ、あるいはひとつのムーヴメントに対し加担する事は、お前達が考えているほど簡単な事ではない。

そうやって皮相的な商魂と、浅ましい根性でロックをネタに商売を続けていく事の犯罪性を自覚すべきだ。

特にニュー・ウェイヴ以降、明らかにロックは新しい地平に足を踏み出した。アホなヘヴィー・メ

タル・ブームはそうした事を全て御破算にしかねない後退的な姿勢を持っている。

さてニュー・ウェイヴは一体何が新しかったのか。

スリー・コードのロックン・ロール、直接的な政治的メッセージ、古典的なロック・ビジネスへの挑戦的な姿勢、そうしたものは全てこれまでであった物の、それこそバート・ツィでしかない。それがひとつにまとまったからといって、何か全く新しいものになるというものではない。

パンク、ニュー・ウェイヴ以前にもロックはいくつかの変化を体験している。サイケデリック・ロック、プログレッシヴ・ロック、グラム・ロック、それはひとつの時代的必然の中で、パンクと同じようにロック・シーン全体に大きなショックを与えて来た。しかし、それらの新しいスタイルのロックは、理念によってのみ新しかったのである。

サイケデリック・ロックにしろ、プログレッシヴ・ロックにしろ、そうしたものをリードしたのは、ひとつの理念であり、イデオロギーであり、コンセプトであった。それを誤解したなら、サイケデリック・ミュージックは単なるドラッグ・ミュージックでしかなく、プログレッシヴ・ロックも多少変わったムード・ミュージックで終わってしまう。

パンクが、そうしたものと決定的に違ったのは、誤解を許さない、イデオロギーのリトマス試験紙ともいえる機能を持って登場したことだ。

パンクは、まずビートの変化として、全く新しい白人ビートとして我々の前に現われたのである。そのビートを自分のものとするかしないか、パンクは厳しく聴き手を選んだ。メッセージ云々以前にパンクは聴き手の基本的なリズムの在りかたを問い質したのである。

しかも、そのビート感覚・リズム感の在りかたは、聴き手の一切の思想的な装飾を取り去り、基本的な世界観を露にした。白人ロックにおいて、これまでこうしたビートの洗礼が行なわれなかったのが不思議なくらいだが、だからこそパンクは革命的であったのだろう。

何故ビートが我々の世界観のリトマス試験紙たりえるのか、それは音楽の持つ巨大な謎であるが、それを明らかにするのが我々の仕事である。

パンクが商業的な成功を収める事なくロックの構造的な変革を可能にしたのは、パンクの持たらしめた新しさが、これまでロック・ムーヴメントにはない基本的な新しさであったからだ。

そうしたパンク・ビートの洗礼を受けたなら、ヘヴィー・メタル・ルネッサンスなどとアホな事を言い出せるわけではない。早い話が何も聞いてなかったのだろう。いつか抹殺してやるから待ってなさい。

(ロッキング・オン 八十一年一月)

音楽とは何か アバンギャルド・ミュージック試論

今、在るものを越えようとする限りない意志。それが音楽に限らず、全ての表現の基本であるし、そうでなければならない。

僕がアバンギャルド・ミュージックを支持するのも、可能な限り、これまでのスタイル、発想、規約といったものから遠くあろうとしている一点によってであり、だからこそ、アバンギャルド・ミュージックは、ひたすらムチャクチャである方がいい。アバンギャルド・ミュージックの批評基準はただひとつ、どれだけムチャクチャであるか、それだけだ。

また、僕がアバンギャルド・ミュージックを批判するのは、それがただ単にムチャクチャであるからで、ムチャクチャをやっているれば世界が変わるというものではない。

アバンギャルド・ミュージックは、その中から全く新たな論理と、脈絡と、世界そのものの秩序を

生み出さない限り、ただっ子の叫び声以上のものとは成り得ない。

つまり、今在るものを超えようとする限りない意志が、意志のレベルで停滞する限り、希望的観測の域を出る事はない。

世の中に存在する表現のうち、ほとんどのものはゴミでしかない。単なる現実を反映する事に自足した表現は、時間つぶしの役にも立たない。

何ら現実的な生産物を作り出すことのない、空想や妄想を活字や映像として定着させる、いわゆる表現活動に人間が向かうのは、人間に課せられた業のようなものである。本来、絵画にしても音楽にしても、小説にしても、人間が生きていくうえで絶対に必要とされるものではない。

食べ物がなくなり飢えて死ぬ事はあっても、絵画が存在しない為、全ての人類が死にたえるなんて事は考えられない。

ギターのワン・フレーズを作り出す為に七転八倒の苦勞をするより、畑でも耕していた方がよほど生産的である。

飢えた子の前で文学は有効であるか、という例の有名なテーゼではないが、音楽にしる絵画にしる、確かに腹の足しにはまったくならない。

しかしこのテーゼは、言葉にする事のできない不安感で自殺に向かった人間の前で、皿に山盛りのまんじゅうは有効であるかという問いにも似た一面性がある。問題のたてかたが粗雑なのだ。

確かに表現には生産的な実益はない。飢えた子供の前では全く無効といえるだろう。それでは何故、人は表現に向かうのだ。まさに人間にのみ課せられた業なのか。もしそうだとするのなら、早いところおはらいでもしてもらって、取り去ってもらった方がいい（それもひとつの方法である）。

我々が表現なんてもものから解放されたら、意味のない殺リクや不毛な労働からも解放されるかもしれない。そんな気がする。

だが我々は、表現のもたらす目くるめくような快感も知っている。アダムとイヴの取った禁断の果実は、僕たちが表現と呼んでいる、人間のみに許された想像力の持たらす世界の事ではなかったのか。

人間が人間である事に順応し、その運命に対し従順であり、自分が人間である事さえも考えないとしたら、それはそれでひとつの完成された平和をもたらすだろう。この世に生まれ、限られた生を与えられ、そして死んで行く、その事実の前には、不安も不幸も不条理もない。

おそらく人間以外の生物のほとんどはそうやって生きているのだろう。

ところが人間だけはそうではない。
ではいったい人間の考える不安、不幸、不条理とは何なのだ。何に対する不安であり、不幸であり、不条理なのだ。

それは、人間がかくありたいと願う、今、在る存在を超えた何かに対しての不安であり、不幸であり、不条理である。その願望を病氣というのなら、人間は人間であるという病氣を一生かかえた不治の重症患者という事になる。

二十二年間風邪をひきっぱなしだけど、ショーはきょうも続くんだヨ。

(ジョン・ライドン)

人間が想像力を与えられた事によって不治の病氣となったとするなら、治す方法もその想像力しかない。

人間が、今、在るものを超えたいという病氣にかかった以上、それを治すのは、今、在るものを超える以外何が考えられるのだ。

人間は想像力によって不治の病ににとらえられた。それを治す方法は想像力によるものでしかない。僕らに与えられた武器はただ表現あるのみ。

人間とは一種の過渡的な形態ではないのか。あるいは突然変異によって生まれた死滅する事を運命づけられたアブノーマルな生命体ではないか。

神を想像する事はできても神にはなれない存在。永遠や無限といった概念を想像する事はできても、それこそ永遠にそれを体験する事のできない存在。ただジタバタするのみの想像力を持ったゴキブリ。人間とはそうした存在なのか。

僕はそうは考えない、そんなわけではないのだ。何故なら、僕らには音楽があるからだ。音楽とは、僕らがはめられた想像力という罫を逆手にとる、最後の武器なのである。

人間という、このはなはだ曖昧で、中途半端な生命体を生んだまま、したり顔をして静まりかえっている宇宙に、したたかなしっぺ返しをくれてやる事のできる武器なのだ。

その時のワン・フレーズ、ひとつの言葉が、人間を全く新たな存在へと飛躍させ、宇宙に巨大なき裂を生じさせるのである。そうした神への復讐、あるいは思返しに対する確信がない限り、僕らは表現へ向かう事はない。

音楽にしろ、小説にしろ、絵画にしろ、それ自体は、何の实体もないものだ。人間の想像力が生み出した、まさに絵空ことではない。しかし我々はそれを体験する事ができる。他者との想像力を共有する事によって、現実には存在しない世界を体験する事ができるのである。これは人間のみに与えられた快感であり、我々はその瞬間に、自分を越えた世界を垣間見ることができる。

僕はよく表現にしろ、科学にしろ、人間の想像力による営為は、人間存在という巨大な謎、あるいは神という犯人を求める、とんでもなく長い推理小説の絵解きではないか、という気がする。

いろいろな所に重要な手がかりが残されていて、それを見つけ出す事はできるのだが、未だに脈絡をつけ犯人を追いつめることができないでいる。特に新しい科学である精神分析学など、そんな例の代表のような気がするのだ。ユングの提唱した集合的無意識という概念は、実にスリリングな、神の残した手掛りである。

しかし推理小説と考えると、すでにストーリーは出来上がってしまい、犯人の存在も決まってしまうので、余り健康な発想とは言えない。

さて枚数もなくなってきたので、結論を早急に書いてしまわなければならない。

現実追体験型の表現がナンセンスであるのは、表現が本来持っている宇宙に対するしっぺ返し能力を放棄してしまい、今在る自分を単純に容認しているからである。そういう事をしている連中に対し

きはブタと言ってやりたいが、そんなものと一緒にされたらブタも迷惑だろう。

しかしどんな表現といえども、現実の反映という罫から完全に無縁でいる事はできない。小説にし

ろ、絵画にしろ、すでにある事実や事象の解体と再構築といった手続きを経なければならない。小説にしろ、絵画にしろ、すでにある事実や事象の解体と再構築といった手続きを経なければならない。現実のしっぺはどこまでもついて回るのである。

それに対し、音楽はそうした罫から最も遠い所に居る。

音楽とは、すでにあるものの反映といった約束事に最もとらわれない表現スタイルなのだ。過去の思想家達が、音楽だけを他の表現と違う所に置こうとしたのもその為だ。

文章全体が大仰なので、この際大仰な比喩を使わせてもらおうと、音楽こそは人間が神の手から盗み取った偉大なる道具なのである。

事実や脈絡や、すでに在るものの形といったものにとらわれた小説や絵画と比較するなら、音楽はその存在そのものがアバンギャルドといえる。

こうした事に自覚的になるにつれ、これまで可能性や希望を歌うのみであったロックは、実際の飛躍を行なう道具としての形を整えていくのである。

(ロッキング・オン 八十一年二月)

ジョンレノン事件に関する報道の ほとんどはゴミじゃ!!

読者第一のロックやつ当り——②

例えば江川騒動の時、プロ野球ニュースで佐々木信也は、

「とにかく野球はファンによって支えられたスポーツなんですから、一刻も早くファンが納得できる解決を望みたいですネ」と言った。

アホか、そういう発言が解決をズルズル遅らすのがお前には分らんのか、と僕はひどく腹を立てた。

こうした発言が犯罪的なのは、自らの立場を明確にしないまま、ファンが納得できる解決という、何やら実体のない基準を持ち出し、最終的な責任を回避する点である。

何なのだ「ファンが納得できる解決」というのは。

僕のように、江川を永久追放し、ついでに巨人も解散してしまえばいいと思う奴も居れば、テレビ

は日テレ、新聞は報知だけという茂木みたいな人間は、全く逆の事を考えるだろう。どちらもプロ野球ファンである。この二人が共に納得できる解決法などあるわけがない。

例えば、少々古くなるが、ベトナム戦争の時、テレビの画面には親を失なったベトナム少年の痩せこけた顔が映り、解説者は、

「この子供達に一刻も早い平和が訪れる事を望みたいし、その為にアメリカ、北ベトナム双方は努力しなければならぬと思います」と言った。

きつと、その痩せこけた少年は、その後銃を持ち一人の兵士となっただろう。

解説者の言うところの平和はそれによって大幅に遅れたかもしれない。そして、その少年は解説者の数億倍平和を求めていたのは明白である。

解説者の発言は、本当の平和をどこまでも実体のないものにしただけである。

例えば、ある音楽評論家は、

「ニュー・ウェイヴは確かに新鮮だったし、新しい風を送り込んだ。しかしヘヴィー・メタルも多くの若者に支持され、新しい活力となっている。ロック・ファンどうしが相手を批判していても不毛なだけだ、もっといいところを見い出していかなければならない」と言った。

これについては前々号の「ヘヴィー・メタルはゴミじゃ」に詳しいので、ここでは解説省略。

これら全ての発言が犯罪的であり、ゴミであり、不毛であるのは、発言者自身の主体が欠落し、その事によって責任が不明確のまま、状況を肯定してしまうところだ。

こうした発言がメディアによって流された時の効果は唯ひとつ、どんな事態であれ、それを容認する言いわけを受け手に与えてしまう事だ。

発言そのものに実体がないのだから、どんな言いわけも可能なのである。

江川騒動の時は巨人のゴリ押しを肯定し、ベトナム戦争の時はアメリカの侵略を肯定し、ニュー・ウェイヴ・ムーヴメントを一過性のファッションとして押し流す事に加担しただけだ。

もっと分り易く言えば、光州における学生の蜂起に対して

「多くの死者が出ているようですが、一刻も早い平和を全世界の人が求めています、内戦だけは避けなければなりません」と解説者が言ったとする。

現在、光州は戦闘が行なわれてないという点においては平和である、内戦にもなっていない。まさに解説者の言ったとおりになったのである。

つまり、一見もっともらしい衣装をまとして現われる、こうした主体が欠落した意見は、常に結果としての状況を肯定し強者の論理を裏づけていくのである。

この辺までは、まだ見えている。事態はもっと複雑なのである。

例えばジョン・レノンが殺された時、多くの意見がいろいろなところで語られた。

「ジョン・レノンは偉大な詩人であるだけでなく、ひとりの偉大な思想家でもあった」

「ビートルズの中でジョン・レノンがいちばんロックン・ロールしていた」

「ポールが静なら、ジョンは動の魅力を持った人だった」

「ショックで何も言えません」

「リンゴの鼻はデッカイ」

「ジョンはこれから、もっともっと大きな仕事をしなければならなかったのに残念です」

どれも、もっともである。何も問題はないではないか。

しかし僕は、こうした新聞に満載されている、たまたま数週間前にインタビューした音楽評論家や、たまたま写真を撮りに行ったカメラマンの発言を読みながら、どうしようもない腹立ちを抑えることができなかった。

馬鹿なDJの「ジョンはビートルズの頭脳で、ポールはボディータンだったのネ」とか言うお喋りを聞いて、まさに殺意に近いものを感じていたのである。

きっとほとんどの人はジョンの死をそれなりに悲しみ、そこからこうした発言は出て来たのだらう。

あえて問題があるとするなら、ほとんどの人が頭が悪かった、ジョンの死を正確に位置づけられなかった、それだけである。

では頭が悪いのは犯罪的なのか。そうなのだ、馬鹿は犯罪的なのだ。

僕達が一連の発言に対し感じた不快感、それは発言者の中にジョンの死に対する痛みがない事を敏感にかぎとった結果である。

痛みがないにもかかわらず、それを装って発せられたもつともらしい発言、それは限りなくグロテスクなだけ。

これは誰にでもわかる。問題は「ロックンローラーらしい死だった」「ニューヨークはとっても危険な場所だ」「拳銃を自由に持たすのがいけない」といった類の、見当違いと偏差値不足の発言である。

あるいは「ジョンは偉大だった」「ジョンの詩は若い世代のバイブルだった」といった批評性の欠

落した発言である。

こうした発言の持たらす効果は、あの射殺事件の持っていたスター・システムへ向けての不幸な思い込み、あるいはロック・ビジネスそのものの構造的な不幸を見えなくさせる事だ。

また、ジョン・レノンの仕事を、「偉大な詩人」「若い世代の精神的指導者」といった矮小な表現の範囲内に押し込めてしまう役割を果している。

ジョン・レノンとは、常にそうした矮小な言葉の外へ逸脱しようと努力し続けて来たアーティストである。安易に語られる「偉大な詩人」といった言葉は、結局ジョンの仕事を圧殺する方向にしか作用しないのだ。

これまでのロックに対する対応を見ただけでも、マス・メディアの果たす役割は明白だ。

それは、表現の突出した部分を拡散させ、その毒を稀薄にし、表現そのものを凡庸なものへと風化させる事なのである。

マス・メディアはその属性として、そうした機能を持っている。いくら善意であろうとも、無自覚なままそのシステムに組み入れられると、無自覚にまた犯罪的な行為に加担させられてしまう。

つまり馬鹿は犯罪的なのである。

前記の表現を、思想あるいは政治と言いかえてもいいだろう。

ジョン・レノンの死は、改めてそうしたノディアの構造を僕の前に露にしてみせてくれた。

(ロッキング・オン 八十一年三月)

スーパースターになつても殺されない法

きょう、一九八一年一月十八日の「朝日」に小野洋子からのメッセージが掲載されていた。

全十五段を使ったもので、ジョンの死に対する種々の反応への公式コメントといった内容である。

その中で小野洋子は、ジョンの死をネタに商売する人々、つまり、こうした本を出す中央公論とか、そうした本に原稿を書く渋谷陽一のような人々にも触れている。

ジョンの死に便乗して儲けている人々がいることを心配してくださる方々がありますが、その皆様にも感謝しております。レノンについての記事をマスコミに書き原稿料を受け取ることを後ろめたく思っている方々もありますが、そのようなお心づかいは無用です。ジョンへの手向けのために、彼の名前を使って少しばかりのお金を儲ける人があっても、それが悪

意のものでない限り私は承認いたします。ご存知の通り、ジョンは非常にユーモアのセンスがあり、理解に富んだ人でした。

“Whatever gets you through your life” 「生きて行くために役立つなら何でも……」と、彼ならいうことでしょう。

彼は、彼の名前を利用してちょっとよい食事をしてくれる方が罪の意識に悩むよりましだ、と考えていたと思います。

ジョン・レノンが殺されたのは、彼がスーパースター、ジョン・レノンであったからで、全く無名の生活者ジョンであったのなら、人生半ばの四十歳で殺されることはなかっただろう。

ただ単に、優れた表現者であることと一介の生活者であることは両立しないのである。

ジョン・レノンが死んだ後、数々のメディアに登場したコメント、それが善意のものであれ、悲しみに満ちたものであっても、そのほとんどは僕に腹立ちを覚えさせた。

自分でも、いったい何に対し腹を立てているのか判然としないまま、とにかく腹をたてていた。

しばらくしてその腹立ちを対象化すべく自分の雑誌『*rockin'on*』に「ジョン・レノン報道のほとんどはゴミじゃ!」という原稿を書いた。その主旨は、メディアに登場した場合、例えばそれが善意の

ものであっても、批評的なファクターが欠落していると犯罪的な役割しか果たさないというものであり、「偉大な詩人」「ロック世代のイデオロギー的支柱」といったもっともらしい言葉が、結局はジョン・レノンの仕事を卑小なものへと追いやってしまう、そんなことが言いたかったのだ。

しかし、問題はそんなところにあつたわけではなかった。というか、それだけではなかったのだ。

ジョンの死をネタに商売をする中公、ならびに渋谷は、果たして小野洋子の寛大な言葉によって許されたのだろうか。

いや、小野洋子は、はなから許すなんてことを考えてはいなかったのではないか。そんなことはどうでもよかったのではないか。問題は、彼女があえて、そうコメントしなければならなかったところにあるのだ。

彼女はコメントは簡潔で、しかも事務的に要点をおさえた優れたものであり、その中でも、先に引用したジョンの死に群がって商売する連中に対するコメントが一番優れていた。「何でも書けばいいんじゃない、それであなた達がいくばくかの金にあずかれば、ジョンは喜ぶと思うわ」、早い話がそういうことだろう。

これはたいていの死者の家族が、故人の名誉や業績を持ち出して故人の評価や作品の扱いに神経質になるのとは正反対のコメントだ。

死んでしまった後に何を言われても同じだというわけではなく、それは生きていようと死んでいようと同じなのだ。もともと、ジョン・レノンにしろ小野洋子にしろ、そうしたものを許したり、あるいは拒否したりする場にはいないのだから。

僕は前にスーパースターとは何かというテーマで原稿を書いたことがある。

五十年代のプレスリー、六十年代のビートルズ、では七十年代は何か、といったような粗雑な発想が耐えられず、僕はそこでロックにおけるスーパースター法則を明らかにしたかったのだ。その時僕はスーパースターは表現主体のパワーや格によって決まるのではなく、受け手の側の欠落部分の大きさによって決定されるもの、つまり、一種の穴ぼこ理論がそこでは成立していると書いた。いくら才能があり、優れた表現活動を行なっている、それを求める受容欲求が大きくなければスーパースターは成立しないということである。プレスリーにしろビートルズにしろ、確かに優れた表現者ではあった。しかし彼等が唯一無比というわけではなかった。

僕は世代的にプレスリーは知らないが、ビートルズと同時期に活動していたロック・ミュージシャンで、ビートルズ以上の仕事をした人間ならいくらでも挙げることができる。ましてやビートルズ以降、ビートルズを超える仕事をしたミュージシャンは数限りなくいるといいところもいい。ところが彼等はビートルズのようなスーパースターにはなれなかった。ビートルズのように受け手に求められな

ったからだ。ただ、それだけのことである。

デヴィッド・ボウイは、自分はステージの上で殺される、と言った。また彼は、自分の歌の中で、スターとは、僕達の不幸の総和であるとも歌っている。

デヴィッド・ボウイは殺されなかったが、ジョン・レノンには殺された。きっとジョン・レノンは、言葉本来の意味でボウイよりスーパースターであったのだろう。

殺人者チャプマンは、一介の生活者であるジョン・レノンには興味がなかったはずだ。彼が殺そうとしたのはスーパースター、ジョン・レノンだった。しかし死んだのは生活者ジョン・レノンであって、スーパースター、ジョン・レノンは永遠のものとなってしまった。

いったいジョン・レノン殺人事件とは何だったのだろうか。

小野洋子のメッセージが何故正しいかと言えば、ジョン・レノンという一人の表現者でありスーパースターである男のイメージ、もしもそうしたものにパテントがあるとすれば、それを所有しているのはジョンでも小野洋子でもなく、それを支えている無数の不幸の所有者のものだからであるからだ。従ってそんなものに権利主張をしても始まらず、遺族としての最も正しい態度は、それをお金にしたいのなら勝手になさいと言うことだろう、と思う。

だいたいにおいてロックなんていうものはヤクザな商売で、静かに表現活動に専念していればそれでラチがあくというものではなく、表現者そのものがスーパースターへと不可避的に追い込まれていってしまうものなのだ。すぐにスポット・ライトの光り輝くステージへと引っぱり出されてしまう。俺はそういうのは苦手だ、なんてヤワなことを言っているようでは一人前のロック・ミュージシャンにはなれない。

大衆の支持を失わず、決してマイナーな部分へ逃げこまない、というのがロックの表現者としての属性なのだから、ゴチャゴチャ言っても始まらない。

さて、何故にスーパースターは不幸の総和なのか。その辺のことを少し説明しておいた方がいいだろう。というのは、この本を読む人がどんな人たちかは知らないし、全ての人がロックの基礎知識を持っているとは限らないからである。非常に簡単に言ってしまうえば、全ての人間がスターならスーパースターは必要とされないということである。つまりスーパースターはほとんど全ての人がスーパースターでない不幸の代償として存在しているのだ。個々の人間が、それぞれに完全なメッセージの発信主体であり、そうしたレベルで対等ならばスーパースターは存在しない。しかし何故か、才能とかチャンスとか、あるいは時代とかいうわけのわからぬものによって、あるものはスーパースターに、あるものは無名の生活者へと分類されていってしまう。無名の生活者は、しかたがないのでスーパースターへ自らの想いをあずける。そんな構造のもとにスター・システムは存在している。

ロックとは、ミュージシャンの存在そのものが表現であるという非常にきわどいところに立ったメディアで、表現の無名性なんでものから一番遠いところにある。

しかし、今やマス・メディアの発達により、ほとんど全ての表現メディアは、こうしたスター・システムによって支えられるようになってきた。最近では芥川賞も何やらレコード大賞のようなものになりつつあるし、好むと好まざるとにかかわらず、作家はスターという場に追い込まれていく。メディアは純文学の作家だろうが、少女マンガ家だろうが、彼等をスターという形にして、利益を追求してゆき、今や、表現者であることは、自分をスター・システムの中に投企するもの、ということになってしまった。となると、全ての表現者は銃で殺される可能性を負っているということにもなる。これはあまり健康なこととはいえない。

最初のパンクと呼ばれたニュー・ウェイヴ・ムーヴメントは、そうしたスター・システムを否定するところから始まった。しかし結果としては、古典的ヒーローが存在しにくくなったロック・シーンに、多くのヒーローを登場させただけだった。ジョン・ライドンを筆頭に、ポール・ウェラー、ジョー・ストラマー、スージー・スーといった具合だ。

ビートルズの中で、自らがヒーローであり、スーパースターであることを最も嫌ったのはジョン・レノンだった。しかし彼の生活者としての長い沈黙も、結局のところジョン・レノン神話をより強固にしただけに終わったようだ。もはや、こうなるとスーパースター地獄に脱け道はないということに

なってしまう。

ロック・コンサートは一種のファシズム的ヒステリー状態の中で行なわれる。コンサートの熱狂の中で、一人冷静になって回りを見まわすと、その不気味さがよくわかる。コンサートはスター・システムの歪みを最も象徴的に表現している場だからだ。

ロックは常にスター・システムの中心を突っ走り、その頂点にいたジョン・レノンはスターであるが故に殺された。

我々の欠落部分の集積であり、不幸の総和であるスーパースターは、その死によってさえも負債を払い切れなかったのだ。もしもロックがあるいは全ての表現がスター・システムという負債を不可避免的に背負い続けなければならないとするなら、これからもこうした死者、殺される者達は続けて出てくるだろう。ジョン・レノン殺人事件で我々は最低これだけのことは見てとっていなければならぬ。

さて、ではこの文章のテーマである「スーパースターになっても殺されない法」だが、果たしてそんなものは存在するのだろうか。

これまで書いて来たように、スーパースターという幻想の所有者はスーパースター本人ではなく、幻想の巨大な集積がスーパースターなのだから、本人がいくら気張ったところでスターという看板は

自由にはならない。何よりもスターを必要としているのは、スターではない無数の人間なのだから、彼等の意志によってスターの運命は決定づけられる。

『プレイボーイ』誌にジョン・レノンの長編のインタヴューが掲載され、僕は非常に面白く読んだ。インタヴューはきつと僕と同世代の二十代後半か三十代前半の人間だと思われる。そのインタヴューはジョン・レノンにビートルズ再結成についてのコメントを執拗に求めていた。ジョン・レノンがあからさまに嫌な顔をしてビートルズ再結成がいかにナンセンスなものであるかを説明しても、そのインタヴューは病的とも思えるくらいビートルズ再結成をジョンに直訴し続けている。それは何やら痛ましくなる光景だった。あたかもインタヴューにとってはビートルズを再結成することがすなわち自らの青春が再結成されるかの感じさえ与えた。彼にとってのビートルズ体験はおそらく目くるめくようなものだったのだろう。それ以降そんな体験を持たないまま、青年後期というか中年前期というか中途半端な年代に達し、インタヴューという、これまた中途半端な立場でビートル・ジョンと向かい合っている。ジョン・レノンはそのインタヴューの青春の再結成という奇蹟を行なえるただ一人の人間なのだ。そこで彼はジョンにその奇蹟の実行を切望する。しかし当人もそんなものが無効なことは解りきっているのだろう。しかし迫り来る中年への焦りと、ジャーナリストとしての特ダネ欲しさと、ジョン・レノンに会ったという興奮とがゴチャまぜになって、訳のわからぬことを繰



り返し言うという醜態を演じてしまったにちがいない。つまりスーパースターを支える幻想とは、このような形のもの集積なのだ。ジョン・レノンはビートルズ以来、こうした幻想を山のようにかかえ込み、そうして殺されてしまったのだ。

ここで原則論をひとつ書いておこう。

結局、アーティスト、ジョン・レノンはビートルズ再結成という幻想がナンセンスなものであり、何の益ももたらさないということを実証できなかったのだが、それはひとつの敗北ではないか、ということなのだ。確かにそういえるかもしれない。しかしジョン・レノンのソロ・アーティストとしての活動を振り返ってみれば、ビートルズという、世界で最も巨大な幻想のひとつと孤軍奮闘して来た軌跡は明白である。他のメンバーの誰もしなかったことを、彼は一人でやってきたのだから。ところがソロ・アーティスト、ジョン・レノンが優れた制作活動を行えば行なうほど、ビートルズ神話はより強まっていった。皮肉といえば、これほど皮肉なスター・システム地獄はない。

スーパースター地獄から脱け出すひとつの方法に、落ちぶれるという途がある。落ちぶれることによって命拾いしたスターはひょっとすると結構多いかもしれない。しかしこれはスター・システムに対する勝利ではなくどちらかと言えば敗北に近い。

僕にいわせればスター・システムに勝利し、しかも生き延びる方法は、たったひとつしかない。そ

れは自らスターという幻想を裏切ることである。これまでに、この方法に気付いたスター達は多かった。しかし実際に実行し、しかも成功した例はない。

ジョン・レノンも、一介の生活者ジョン・レノンに戻った時、ひょっとしたらこの方法に気付いたかもしれない。しかし彼は見事にスーパースターとしてカムバックし、ついには永遠のスーパースターとなってしまった。

ジェームス・ディーン、ジャニス・ジョップリンといった死者達が永遠のスーパースターたりえているのは、死者は決して幻想を裏切らないからだ。最も優しく幻想を許容してくれるもの、それは死んでしまったスターだ。彼等は我々の不幸が終らない限り、永遠のスーパースターという負債を負い続けるだろう。

スターであることを裏切ること、それはスター・システムを支えている幻想を裏切ることである。幻想の無償性をスターの側から立証してやることである。それが可能なら、スター・システムは崩れ去る。個々の不幸は個々の人間が引き受けなければならぬ、その当然の理屈を知らしめなければ、スター・システムは永遠に終わらないだろう。スーパースター達は、十二分にその報酬を受け取った。あとは殺されないために、スター・システム裏切りの法則を発見しなければならない。

(中央公論社 ジョン・レノン—ALL THAT JOHN LENNON)

トーキング・ヘッズと ロバート・フリップ（リーグ・オブ・ジェントルマン） そのリズム認識の差

いつその事「トーキング・ヘッズはゴミじゃ」なんてタイトルにしてやろうかと思ったのだが、そんな事で反発され読まれなくなったんでは元も子もないので止めた。どちらかと言えば、トーキング・ヘッズのコンサートで踊り狂い、時代の先端に居るようなエクスタシーを覚えた人たちにこそ読ませたいのだから。

確かに彼等のコンサートはエキサイティングなもので、その後の評判も非常にいいようだ。

僕の回りでも批判的だったのは、僕と茂木（コンサートでは前座のプラスチックのゲストとして出演）ぐらいのもので、若手社員は皆えらく感動していた。

コンサート後、客も全員が上気した表情で、いかにいいコンサートであったかを興奮して語り合っ

ていたので、きつと満足したのだろう。

別にそんな高揚した気分には水をさそうという気は十分にあるのだが、これは多少なりとも論理的に物の見える人間がやらなくては誰もやらないので、まあ一種の義務のようなものである。と、利口ぶったところで本題に入りたい。

コンサートは、最初トーキング・ヘッズの正規のメンバーのみによる演奏から始まった。

これはまあ前回の来日時と同じで、こんなもんだろうなといったところである。

コンサートの表情が変わったのは、まず黒人のパーカッション奏者が参加してからだ。突然、リズムに躍動感が加わり、音が華やかになる。

次に女性ヴォーカル、そして黒人ベーシスト、黒人キーボードと次々に加わっていくと、もはや同じグループとは言えないほど音はタイトに、リズムミックになっていく。それはア然とするほどの変化で、特にベースの交替が持たらした効果は、一種の音楽的マジックを見るようですらあった。

また視覚的な面でも、四人の黒人の動きは聴衆に絶大な影響を与え、会場全体が揺れ始める。後はひたすら盛りあがるのみで、全員総立ちのままコンサートは終わった。

こう書くと、必ず「それでいいじゃないか、音楽は楽しけりゃいいんで、ゴチャゴチャ理屈をこねる事はない」なんて事を言い出す馬鹿が出て来る。いちいち反論するのも疲れるが、要するにお前ら

みたいなのが、ビートルズを単なるアイドル・スターへ追いやり、プログレッシヴ・ロックをムード音楽へと風化させ、パンク・ムーヴメントを一過性のファッションへとおとしめようとしたのだ、頭の悪い事を自慢するんじゃない馬鹿め、と言ってやりたくなる。

さて、その盛り上がりきったトーキング・ヘッズのコンサートだが、その会場の中に居て、僕は体は動くのだが、何やらベテンにあったような気分で落ちつかなかった。

六十年代風に、第三世界のリズムを盗用する音楽植民地主義を糾弾せよ、なんて事は言わないが、何かズルイな、という不信任はコンサート中ついて回っていた。

これは変だ、ベテンじゃないだろうか、だってまるでトーキング・ヘッズじゃないみたいだ。トーキング・ヘッズがトーキング・ヘッズじゃなくなるとかっこいいというのはどういう事なのだ。頭が混乱してくる、考えるのを止めようか、馬鹿なユージの仲間になった方が楽なのか、一生に一度の体験ですとか言ってニタついて一件落着するんなら世の中平和なもんだ。

しかし東京のコンサートでは毎回ユージちゃんが前口上をやったらしいが、なんなんだろうなああれは。

数日前にロバート・フリップの新譜が届いた。トーキング・ヘッズと同じように彼にとって現在の

課題はリズムである。これまでのどのアルバムよりもリズムを前面に押し出した作品になり、一時彼がロバート・フリップ・アンド・リズムオーケストラという名称でツアーしていた事がよくわかる内容になっている。

ただ、このアルバムにおけるリズムはトーキング・ヘッズが乗り移った黒人の持つエスニックなリズムではない。ひどくぎこちない、しかし律義な白人的なものである。

ロバート・フリップのクリムゾン解散以降の活動や発言には解りにくいものが多い。人々に善行を行なわす為の念力を部屋にこもって研究してみたり、八十一年はフリップの年になり、自分はその名前から脱するのに苦勞するだろうといった予言者めいた発言をしたり、神秘主義へ向かったり、脈略をつけにくい。

しかし彼は一貫していたわけで、クリムゾン解散時点での巨大なマイナス・ベクトルをプラスに転換すべく、実に論理的に行動していたのである。

クリムゾン解散時におけるあの認識は徹底した批評性と論理性に裏づけられたもので、それを転換するにはフリップにとっては新たな論理の構築以外にはなかったのだ。

彼の発言や行動が、一種予言者めくのは、彼が歴史の予定調和的認識を持っているからである。それはグルジェフ等の神秘主義の影響から来るもので、ヨーロッパ的批判意識が肯定的な方向に進むとするなら、それしかなかったのではないか。

例えば、コンフュージョン・ウィル・ビー・マイ・エビタフ。にしる、スターレス・アンド・バイブル・フラック。にしる、それは情動から来る叫びではなく、あくまで徹底した批評意識がもたらしたヘヴィーな認識なのである。それを救うものがあるとするなら、やはり徹底した批評意識に裏づけられた論理しかない。

彼はそれをやってのけ、その論理的脈絡の下に自分の音楽活動を位置づけている。理詰め過ぎるといふ批判は彼には当てはまらない。フリップが論理的でなくなったら、それはフリップではないのだ。そして僕らはその論理を共有する事ができる。これが最も重要なことなのである。

フリップは音楽におけるリズムの復権というひとつの論理的結論を得た。しかもリズムが単なる先天的な生体反応などではなく、あくまでも後天的な時間認識パターンであり、世界観である事を知っていた。そうなると方法論としては今度のアルバムのようなものしかない。結果としては過渡的なものであったとしてもそこには明確な方向性がある。

少なくとも以上の認識があるとするなら、黒人のリズム・セクションを連れて来て、ヨーロッパ的な論理と情動を野合させるなんて無茶は絶対に出来ないはずだ。そんな事をしても何ら積極的な方法論は生まれて来ないのである。

自分で弾けないものを黒人にやらせたところで、何の解決にもならない。白人が白人のリズムしか持てないのならそれと対決するしかないのである。

黒人が絶対のものであるならともかく、救われない点では同じなのだからごまかしてはいけない。

我々がこれから前に進む為には、ひとつひとつの論理と戦略戦術が明確な普遍性を持っていなければならぬ。そうでなければ我々はそれを共有する事はできないし、情動レベルでの野合は安易な停滞しか生まない。それに多少なりとも文学的な装飾がなされていようとも、野合は野合でしかない。フリップのぎごちなさは、まさに僕のぎごちなさであり、彼の論理的脈絡は僕にとっての対象化の戦略戦術になり得るが、トークキング・ヘッズの方法論は黒人音楽のバッションを拡散させ、白人のぎごちなさを見えなくさせる。

(ロッキング・オン 八十一年五月)

ジミー・ペイジと神聖主義人間という普遍的な病い

原稿を書く行為は業のようなものだ。原稿に限らず、表現全般にそれと言えるような気がする。

生活のための質素な物として書いている人も多いだろうが、歴史に名を残し、それなりの仕事を成した表現者の場合は、生活の糧以前の動機で作品に向かっている場合が多い。

「さういふことは、さういふことだ。さういふことは、さういふことだ。」

[illegible]

昔から言つてゐる事だが、僕にとつての天才の定義は、人格を越えた才能を持った人の事で、人格を越えた才能をもつてゐた人ばかりでなく、生活者としての人格は優秀とされるばかりである。

負け惜しみでもなんでもなく天才なんぞに生まれなくて本当に良かったと思っている。

ただ、そうした百年に一度の天才でなくても、自発的に原稿に向かう人は、大なり小なり自分の内側に業のようなものを持っている。内在する病氣といえる何かに促されながら原稿を書くのである。

このロッキング・オンのライターにしてもそうだ。オリジナル・メンバーの岩谷宏、橘川幸夫、松村雄策は、それぞれの原稿書きとしての業を背負っているように僕からは見える。

特に岩谷宏などは、一日に四百字の原稿用紙で数十枚、月に単行本一冊程度は楽に消化してしまい、さしあたって発表予定のないものでもガンガン書いていく。

彼の筆力を持ってすれば、『月刊岩谷宏』の刊行も、冗談ではなく可能だろう。

明らかに彼の内にはライターとしてのディーモンが存在している。生活者としても規格外なところを考えると天才といってもいいかもしれない。

そんなライターの中にあって僕は創刊当時から違和感を覚えていた。友人としてはともかくとして、原稿書きとしては全く違うのである。

僕の中にはライターとしてのディーモンどころかゴキブリさえも居やしない。

僕にとっての原稿書きは賃労働以外の何物でもなく、ロッキング・オンの編集長としてのバランス感覚がなければ、自発的に原稿に向かう事はないだろう。

いつも原稿を書きながらライターとしての業から無縁である幸せに感謝しつつ、自分の陰影に乏し

い文章に失望したりもしていた。

また生活者のレベルでも僕は自分自身に対し異質なものを感じていた。

およそ文学的な資質からは遠く、どちらかと言えば土建屋の親父なんかに近いのではないか。これはポーズでも何でもなく正直なところそうなのである。

友人に言わせると、お前みたいなのが物を考えたり書いたりするのが間違っているそうだが、自分でも時々そんな気がしたりもする。

実際、世に存在するところの現実的しがらみをテーマとする表現のほとんどは面白くも何ともない。男女の感情的確執を描いたものは退屈なだけであるし、生活の不幸を嘆くものに対しては、そんな暇があれば金をかせげばいいじゃないかと思うぐらいのものだ。

現実場面における要領の良さと身の軽さには自信があるが、これは逆に現実が全くリアルに見えないからなのである。

つまり、現実的しがらみの対処法はひとつの演技テクニクであり、完全な技術論なのだ。感情とか情緒といったものも生体反応の一種として対象化してしまおうとする。無論、完璧には無理だが、ある程度はできてしまう。

そうになると、現実的しがらみのゴチャゴチャは事務処理の失敗に近いもので、そんなもんを人生最

大のテーマでして力んでいるような表現はアホらしくて読んでられない。

僕にとってのこの三十年の現実生活は演技者渋谷陽一の三十年であり、同時に観客渋谷陽一の三十年でもある。きっとこのレベルにおいては死ぬまでそうあり続けるのではないか。

さて、ではお前にとっての音楽とは何なのだ、表現とはなんなのだ、という疑問が出て来る。お前は自分のアンドロイド的資質を得得と書いているが、そこには表現に向かう必然性など全くないではないか、という疑問は当然である。

それではいよいよテーマ。

ユングの心理学が大きな飛躍をとげた契機は、彼が精神病は治らないのではという疑問を持った事だ。

彼は臨床医としての長い経歴を持ち、多くの精神病患者の治療を行ってきた。

数多くの患者を治し、その体験の中から彼の精神心理学は作り出されていったのである。ところが、彼はある時、ひとつの壁にぶつかった。

それは精神病の治療を終え、医学的な常識においては治ったとされる患者（その時点ではもはや患者ではないが）が依然として分析を必要とする例に何度も出会った事である。

・そしてまさにこの、神経症の苦痛症状が消え去ってもなお、分析過程が終わらないという事例こそ、神経症の治療によって、単なる医療の域をはるかに越えた、単なる医学的知識では解明することのできない問題が顕在化してくるということを、私にはっきりと教えてくれたものに他ならない」
(心理学と錬金術／C・G・ユング)。

つまり、この精神病は治らないのではという心理学における革命的な発想転換によって、ユングの心理学はこれまでの対症療法的な技術論から普遍的な科学としての思想へと踏み出したのである。

人間の持つ精神的な病い、それは人間である事であり、その基本的な部分が解決されない限り、本当の意味での精神の解放はないのだ。我々は等しく人間である病いを抱いた存在であり、そのレベルでは全ての人が精神病なのである。

・医者も患者の追求も、より一層偉大であると同時に未だ可能性としてしか存在していない人間、隠れている、まだ顕在化していない「全き人間 *homo totus*」を目指しているのである」とユングは自らの心理学の基本姿勢を表現している。

「全き人間」、それは全ての人間にとって可能性としてしか存在しないものである。つまり、その目標に対しては全ての人間が対等なのだ。

僕にとって問題にすべきはその一点であり、その一点においては現実場面における処理能力の差や、情緒的かどうかなど全く問題にならない。僕もまた重症の精神病患者なのだ。僕が表現に向かう

唯一にして最大の契機は「全き人間」ではない、そのことだけであり、それは余りにも充分すぎる契機なのである。

きっと、僕にとっての不幸は、日常場面における演技感覚と、この普遍的な病いとの対決が完全に別個のものとして遊離してしまっている事だろう。本来、それは統一したものであるべきであり近代ヨーロッパ思想という病いに犯されていない地域や時代においては統一されていたのかもしれない。

神秘主義とは、近代ヨーロッパにおける何でも解ったものとして処理し、解らないものに対しては不条理というレッテルを張って清算してしまう機能主義に対する歯止めとして存在している。何も神秘を物神化し、科学的合理性を拒否するものではない。むしろ科学的な合理性をもって何も解っていないという事実を見つめていこうとする思想なのである。

人間が人間である病いに対し謙虚であり、その存在そのものの不可思議さに素直であるなら、神秘主義はそれほど遠くには感じられないはずだ。

のっぺらぼうの現実主義者である僕が神秘主義云々という事の距離は、人間の普遍的な病いがつないでいるのであり、それはまた貴方との距離もつないでいるのである。

(ロッキング・オン 八十一年七月)

業界をぶっ壊えるかわいいそうな人達 今野雄二の巻

もはやパロディーやギャグの対象にしかなり得ない人間に対し、今更どうこう言っても始まらない気もする。彼に対する最も正しい態度は業界ビエロとしての位置付けをしっかりとやり、後は風化していくのを待つてやることだけなのかもしれない。

ただ、そこまでなめてしまうのも失礼だという気もして、結局はこうしていくぶん消耗な原稿を書く事になった。

岩谷宏風に言えば、ロック・ジャーナリズムにおける彼の罪状は、多くのミュージシャンの表現活動を自分のオソマツな頭のサイズに矮小化し、それを各メディアを通して節操もなくまき散らしたという所か。

ちょっと目新しいアーティストやムーヴメントが出て来ると、すぐに訳のわからないお題目をとなくて太鼓を叩きながら今野雄二もやって来る。

ひとしきり一緒に踊って、メディアの側が飽きてしまうと、いつのまにか次のものに乗り移っていく。

得意のパターンはミュージシャンと食事したあの、僕はお友達だのという奴で、程度の低い周辺産業人間が良く使う最悪の手口である。

しまいにゃ、ブライアン・フェリーに『トーキョー・ジョー』とおちよくられ、Pーモデルには『今野雄二にゃ解るまい』と歌われたり、まあ考えてみればかわいそうな人なのである。

この辺の事はロック・ファンなら充分に承知していて、多少の批評力があれば彼の発言を真剣に聞く人間はほとんど居ない。

実際、僕の番組に来る投書でも彼をギャグのネタにしたものが圧倒的に多く、ロック・ファンにとって今野雄二がどのようなイメージで抱えられているかはそうした投書を読んだだけですぐ解る。

実は、きっと当人もその辺の事は承知していて、意識的にアホをやっているのだらうと、僕は思っていた。

ところが、どうもそうではないらしいのだ。僕のトーキング・ヘッズ評価がえらく気に入らないように、いつにもなく感情的にロバート・フリップをけなし、僕と滝本氏の対談によるライナーをその

易思へ十分の価値で」のレコードにふさわしいものと断じている。

となると、批評家としての自負も持っているわけで、その辺の判断がムズカシイところだ。

まあ、正固切って僕のトーキング・ヘッズ評価を批判したわけでも、反論を書いたわけでもないの
で、何とも言えない。ただ、こういう中途半端な、かつ陰湿な物言いというのは僕の体質に合わない
ので、はっきりとした形の論争として表に出したいと思い、この原稿を書いた。

さて、今野雄二の原稿はいわゆる感想文でしかなく、ベグンチストを気取っても、手術台の上のミ
シンとコウモリ傘の出会いなんて、普通なら有名過ぎて引用をためらうフレーズを、うれしそうに使
う程度のもののなので、何とも批判のしようがないわけである。

ただ彼の書くタイプの文章は、ロック売文のひとつの典型であり、そこには音楽批評の駄目さ加減
も典型的に示されている。その辺を中心に検討してみたい。

音楽批評が、具体的な音楽作品に隷属する事なく、批評の自立性をどこで保ち得るか。音楽批評に
向かう人間なら必ず一度は対決しなければならぬテーマである。

ところが、そうした問題意識もないまま、安易な感想文ばかりたれ流していると、誰かさんみたい
に、音楽家は評論家が居なくても平気だけど、評論家は音楽家が居ないと駄目だから評論家は自立し

ないの、なんて幼稚園児みたいな事を言ったりする。

音楽批評が、単なる感想文や解説から一步踏み出し、自立した何かとなる為には、作品そのものを徹底的に対象化し、その彼方に普遍的な言葉を見い出さなければならない。

音の輪郭を感動とか感想とかでたどる曖昧な作業に、限らない何故という問いをぶつけ続ける事によって、わずかではあるが言葉を残すことができる。

何故、黒人はリズム感覚に優れているのか。もし、それが黒人の民族的特殊性によるものなら、聞き手として何故僕達はそのリズム感を共有する事ができるのか。そしてリズム感とは一体何なのか。

そうした問いを自らに課す事によって批評はかろうじて音楽に対して自立した場を持ちうるのだ。

僕のトーキング・ヘッズ評も、ここ数年考え続けた黒人音楽とは何かという問いと、わずかな答えのきっかけの脈絡の中で書いたものである。

つまり、既にベースなり、キーボードなりに正式のメンバーが居るにもかかわらず、あえてそこに

黒人ミュージシャンを連れて来る必要性がどこにあるのかという事である。

黒人音楽に触発されて生まれたロックが、何故これまで白人的ぎこちなさの中で悪戦苦闘して来た

のか、何故、我々はそのぎこちない黒人音楽の白人的解体ともいえるものに熱中しているのか。

ロックとは、黒人音楽に対するラヴ・レターであると同時に、黒人のようには弾けないという事実

に対する批評なのである。白人、もしくは日本人にとってのロックによるパフォーマンスは、その批評的な部分にあるのだ。

トーキング・ヘッズのあのスタイルはそうした批評行為の放棄としか思えない。本誌のインタビューにおいてイーノが明らかにしているように、グループ内においても黒人ミュージシャン導入のスタイルに対する反発はあったようだ。しかも、それが昔から黒人音楽を聞いているクリスやティナから出たものらしいのが面白い。

実際の演奏技術に優れた黒人を一種の技術屋さんとしてメンバーに加えるというのは、きっとミュージシャンにとってかなり魅力的なアイディアなのだろう。

しかし誰もやらない。理由は明白である。そんな事をしても何ら積極的な方法論は生まれないからだ。

もしも今野雄二がトーキング・ヘッズを正面から論ずる気があるなら、つまらない感想文を大量生産せず、腰をすえたトーキング・ヘッズ論を書くべきなのである。

そうした努力もせず安易な情報と感想文をたれ流すばかりではラチがあかない。

ロバート・フリップのレコード評にしても、ヒステリックなだけで、そこに批評としての積極的な発見はない。

僕は個々の人間の持つ音の好みをとにかく言うつもりはない。何が好きで何が嫌いかなどを議論し

22

さて、今は敵の見えない時代だといわれる。撃つべき敵を見失つたまま我々は立ちつゝしてゐる。そんな事がもっともらしく語られたりする。

確かにそうなのかもしれない。この文章を読んだ人の多くが思っているように僕も今野雄二など、
 どうでもいいと思っている。今野雄二が駄目なのは、ここで僕がきんで書かずとも明白であり、む
 しろ彼は業界にエロというレベルでは一種の被害者なのだ。自業自得と言ってしまえばそれまでだ
 が、もはや敵とさえ言えない存在である。

國が口々「キリスト・オムニポテンチ」を唱へた時、全ての原稿を素人の投稿によつて構成して、しかも編集も素人

この本は、「日本の政治経済」の第1巻である。その内容は、「日本の政治経済」の第1巻である。

[illegible]

だから、僕はロッキング・オンを続けるしかなかったし、持続が勝ちに結びつく唯一の方法論だという確信は何よりも重かったのである。

それから十年、駄目な批評家は相変らず駄目であり、それを嘆く声も相変らず多い。しかし誰も石を投げないし、動こうとしないのも十年前と同じだ。

お前達はそうやって浮かれていればいいのだ。

お前達が業界の上ずみの中で踊っている時、俺達は売れもしない本をかかえて走り回っていた。今でも状況は基本的には変わっていないかもしれない。

しかしお前達が想像する以上に本誌は体力を蓄え、重く状況につきささっている。十年待ったのである。もうしばらくの辛抱は平気だろう。

（ロッキング・オン 八十一年八月）

クラツシュ批判に答えて

士官が二人居たとする。一人は中産階級出身の心優しきインテリで、もう一人は農村出身のたたきあげである。

貴方がこれから前線に出かける兵士であったとするなら、自分の上官としてどちらを選ぶか。まさに自らの命を賭けた選択である。

実際の戦争体験者である詩人が言っているのだが、それは絶対に農村出身のたたきあげを選ぶべきなのだそうだ。

戦闘の最もヘヴィーな局面における作戦実行能力に大きな差があるかららしい。

例えば、敵の戦線を突破する場合、どう少なく見積っても味方の半分は死んでしまうという予測が立つ。士官はそこで自分の部隊から死ぬべき兵士を選び、それを基本とする作戦を立てなければなら

ない。士官としては最も困難で苦痛を伴う作業だろう。

そうした時、農村出身のたたきあげの士官は、それなりに苦しみながらも捨て駒ともいえる兵士を選び、戦線を突破していく。

一方、心優しきインテリ士官は悩み抜き、どうしても自らの手によって死んでいってしまう兵士を選ぶ事ができない。そして自らが先頭に立って戦線に突っ込み死んでしまう。当然の事、指揮官を失った部隊は全滅し、本来生き残れるはずだった兵士をも殺してしまうことになる。

どちらが優秀な指揮官であるかは説明する必要もないだろう。実際の戦争体験から得た教訓らしい。

ジョー・ストラマーは、まさに自ら先頭に立ち、誰よりも早く弾に当たって死んで行く指揮官のタイプだ。心優しき中産階級出身のインテリを全身で表現している。しかし、だからなんだというのだ、彼は僕の上官ではないし、ここも戦場ではない。

イギリスのプレスが行なうクラッシュ批判の基本トーン、それはクラッシュの馬鹿正直さを笑ったものが多い。彼等のストレートな正義感、それを支える中産階級的楽観主義、そんなものが攻撃的になっている。

確かに政治革命時において良心的インテリと呼ばれる連中ほど役に立たないものはないらしい。馬

真正直であればあれほどパロディの対象となり易い。それはそれでいい。ただそれはクラッシュに對する何ら本質的な批判になり得ない。彼等はそうした批判に對し十分に自覚的であり、彼等の歌はもはやそうした水準にとどまてはいない。

戦いに敗れても僕らはワルツを踊り続けるという、レベル・ワルツは、多少情緒的であるにしろ、初期の突撃主義を確実に対象化したものになっている。

また彼等の政治的メッセージを批判するものも多い。音楽と政治は無縁であり音楽には政治的有效性はない、という聞き飽きたフレーズだ。そんな事は百も承知だし、だからこそクラッシュは政治を素材にするのだ。

逆に僕などラヴ・ソングに肯定的な連中に聞きたい。歌には恋愛的有效性があるというのか。失恋の歌を百回歌えば以後失恋しなくてすむのか。クラッシュの政治主義に對する批判はせいぜいがその水準でしかない。

政治がテーマであれば、それをすぐに現実的な有効性へと結びつけ、それを批判の対象とする連中こそ政治の妄想にとりつかれているのだ。

メンバー自身が語っているように、クラッシュは政治的メッセージをそのまま現実的な政治と結びつけようとはしていない。それを歌の第一義の目的とするなら、ジョー・ストラマーが言うように実際の政治運動に参加した方がましである。今月号のインタビューでミック・ジョーンズが語っている

ように、彼等の姿勢はむしろ政治的観察者のそれだ。

彼等の関心が不可避的に政治に向かっているのなら、それをミュージシャンとして歌のテーマとしない方が欺瞞である。テーマが恋愛であろうが政治であろうが問題はそのテーマが作品としてどれだけの水準で結実し普遍化されているかである。その原則を見失わない限り、クラッシュに対する評価を、政治的云々という事によって誤ることはない。

彼等の政治をテーマとしている、あるいは素材としていると思われる曲のほとんどは、政治的プロパガンダやアジテーションとはほど遠い。むしろそうした事に対しては気弱げであり、ひかえ目といったいい。特に「サンディニスタ」などは政治の無効性、敗北感が主調音となっている。そこには政治的楽観主義など皆無とっていい。

そして、彼等の詞は政治的というには余りにも詩的であり過ぎる。

クラッシュの歌には独特の情緒性というか、人を変に高揚させる要素がある。

僕が日頃、ロック根性主義と呼んで批判している一種の気分主義的なものだ。何だか知らないが、とにかく掛け声ばかり「やるしかない」「どこまでも行くんだ」とか勇ましい。だけど何をやるのか、何処へ行くのか全然はつきりしないという例のあれである。

しかしクラッシュの情緒性は、そうした無知と無目的を隠ぺいする為の言い訳ではない。それはク

ラッシュの持つ本質的な危うさであり、僕がクラッシュを支持する最大の理由である僕自身の危うさを象徴するものなのだ。

つまりクラッシュが自らの攻撃性と前衛性を支えるバトスとして、その情緒的な高揚感は存在しているのである。これを批判するのは非常に簡単な事だ。まさに中産階級出身のインテリの脆弱さを指摘すればすむ事だからだ。

しかしなめてもらっては困る。中産階級出身のインテリの脆弱さと言ってもそう甘いものではない。批判する以上はそれなりの覚悟をしてもらいたい。人は何を仕事の支えとするのかは知らない。冷静な歴史認識と科学的な根拠によって自らの仕事を決定し、それを自らに義務づけて生きていく立派な人もいるだろう。

しかし僕の十年を支えて来たのは非常に観念的な怒りだ。お坊っちゃんの道楽につき合ってはられないと言って離れていった連中の中には、非常にヘヴィーな労働環境に居る人間もいた。ロック・ジャーナリズムを変えるなんて青臭い事を言っても続かないぜ、と現実的な忠告をしてくれた農村出身のたたきあげもいた。彼は今、見事に業界的な人間とし成熟している。

あえて僕は、自分自身の中産階級の脆弱さと危うさを否定しようとは思わない。だからなんだというのだ、と言い切ってしまいたい。

確かに僕の中にあるのは観念的な怒りと、それを必死で増幅させようとする無茶な冒険主義であ

海には出たけど泳げない 音楽を文学的に語る事の不毛

音楽を文学的に語ることの居心地の悪さ、そんなものが徐々に重くなるにつれ文章から遠ざかってしまう。もともと文章屋でなく、一種のまとめ屋的資質の方が大きい為、書く気を喪失してしまうとなかなか回復しない。この文章も半年振りの本文原稿である。

もともと音楽批評は、批評ジャンルの中でも後進的な分野である。特にポピュラー・ミュージックの場合など、印象作文以下のものがまかり通っている。それは後進的というより、ゴミといった方がいい。

そんなものと比較すれば、音楽批評が、文学的になっただけでも、大いなる飛躍といえるだろう。実際、優れた音楽批評は、優れた文学作品であり、それは当り前の事だが、優れた音楽作品ではない。

美術批評が美術でなく、映像批評が映像でないのと同じだ。

その余りに当然な事、音楽批評の質を決定するのは、音楽的ファクターではなく文学的ファクターである事に対する馴染めなさ、それがどうもすっきりしないのである。

音楽批評が音楽に隷属するものでない事を一貫して僕は言い続けてきた。批評は批評として自立しているのだ、しかしそれは文学としての自立であり、音楽批評という特殊な表現ジャンルが自立して存在するわけではない。言ってしまうと、きっかけがたまたま音楽だっただけで他の何かであってかわらないわけである。だが僕にとって音楽は、他の何かであってはならない。それは音楽でなければならぬのだ。

正直言って、原稿の素材としては音楽より、もっと他の、映画なり、文学なりの方が書き易い。批評という行為が非常に意味的であるだけ、その対象としては意味的な要素の強いものの方が扱い易い。

音楽は意味性が稀薄なだけ、批評が困難だ。

多くの音楽批評が何やら言い訳じみているのも、その為だ。どうしても音楽の中の意味的要素のみをピック・アップして論じるようになってしまう。音楽の全体性を批評の対象としてとり込んでいるものは稀だ。いや、方法的にそれは不可能なのかもしれない。

音楽が最も音楽的である局面において批評は最も無力であり、音楽が最も音楽的でない局面におい

て批評はその機能を最も良く發揮する。悲劇というか、喜劇というか、とにかく相性は良くない。その辺は割り切るしかないのだろう。

批評対象が何であれ、結果として文章なのだから、それは文章としてのクオリティーのみを問題とすればいい。

しかし、それで割り切れない僕のような人はどうすればいいか。どうする事もできず、途方に暮れるだけだ。

神秘主義というと、何やら仰々しくウサン臭げである。言葉の陰から、カエルのシッポや、処女の生き血がチラチラ見えたりしそうで、まっとうな現代人の語るべきものとはされていない。

しかし、この神秘主義なる言葉、僕の理解する範囲では、ごくごく科学的な態度を示すものと思えるのだ。つまり、神秘を主義とするのではなく、途方に暮れる事を良しとする態度と思えるのである。

現在の自然科学が、我々がすでに何かを分っている事を前提としているのに対し、神秘主義（そんな主義があるとするならば）は、何もわかっていない事を前提としているのだ。

今、自然科学というイデオロギー、あるいは物の見方は、根本的な何故という問に対し、ほとんど無効である。

現在の優秀な自然科学者達の発言を読むと、そのほとんどが、自然科学の論理が絶対のものではなく、あくまで相対的な物の見方でしかない事を明言している。

現代物理学は、最終的局面において哲学的アプローチを必要とし、医学は常に修正主義的な治療に終始する。それはもうどうする事もできない事なのか。

我々は何故、老いを引きうけ、死を受け入れなければならないのか。老いを病いとし、死を最も重い病いとするなら、その治療は永久に不可能なのか。もしそれが不可能ならば、医学はやはり単なる改良主義に過ぎないのか。

答えるという方が無理なのかもしれない。問題の立てかたが誤っているのかもしれない。

しかし、自然科学が、その林の中に踏み込めば踏み込むほど曖昧さを増し、基本的な問いに対し無力になって行く事を僕達は知らなければならぬ。

どうも話が飛び過ぎたので音楽批評の方にもどす。

僕にとって音楽は、ひとつの重要な手がかりであり、神秘なのだ。言葉と論理が誇る明晰さを、音楽はその存在によってせせら笑っているように思えてならない。

何を象徴しているわけでも、何を意味しているわけでもない。音の高さと長さのつながり。それが人の情動を刺激し、悲しいとか、嬉しいとかいった気分を喚起する。その反応は普遍的とさえいえ

る。一体何故なのか。音楽批評は、その第一歩ともいえる質問に対し何ら答えていないし、また答えるようにしていない。

また常々、言葉にならないイラ立ちを覚えさせるものに、音楽の純化、あるいは深化という現象がある。これは僕が黒人音楽にのめり込むようになってから、特に強く感じるようになったイラ立ちだ。

例えばレゲエ。これは現在のポップ・ミュージックの中で最も優れた音楽である。あれを音楽というなら、ヘヴィー・メタルやアメリカン・ハードなど音楽ではない。というより未分化な、非常に幼稚な音楽でしかない。もう、こうした判断は僕にとって確信というより、生きていくうえでの大前提ともいえるものだ。

音楽を、失なわれた統一を実現する為の長い道のりとするなら、レゲエは最も進んだ所を歩いているスタイルである。

音が洗練され、純化され、優れたものになっていくプロセスは、音楽の持つ唯一のイデオロギー・深化のプロセスでもあるのだ。つまり音楽は、あくまで劣った、イデオロギーとしてオソマツな音楽でしかなく、それは好みの問題などではないのだ。そこには絶対的基準が存在しているのだ。しかし、それを論理的に証明する事は不可能だ。ヘヴィー・メタルとレゲエを比較し、その音楽的優劣を科学的に論証する事など、現在の僕達の持っている方法論では不毛な作業にかなり得ないだろう。

だが、僕の中の何かが、はっきりと判断している。それは、もはや全く揺らぐ事のない確信なのだ。

音楽を、文学的論理で語るのではなく、音楽そのものの論理で語る、それができない限り音楽批評はその自立性を獲得する事ができない。

今あるのは、ごくわずかな心理学的アプローチのみである。まずさしあたっては、そこから始められないのだろう。

太平洋までは出てきた、海に向こうはアメリカである。泳いで行けば、いつかは着くのだろう。しかし、そんな事が可能なのだろうか。しかも僕はカナヅチだし、そんな心境である。

(ロッキング・オン 八十二年二月)

映評

よろず映評六本立

『カサノバ』・『クルージング』・『フェーム』・『ブリキの太鼓』・
『アルタード・ステーツ』・『殺しのドレス』

カサノバ

監督・脚本・美術―フェデリコ・フェリーニ
主演―ドナルド・サザーランド、ティナ・オーモン
フランス映画社配給

しばらく前、アラン・レネの『プロビデンス』を観た。『去年マリエンバートで』の強烈なショック以来、アラン・レネの作品を一貫して追いつけてきたが、結局あの作品を超えるものには出会えていない。

『プロビデンス』も、それなりにいいのだが、何しろ陰うつで、希望がなく、観ていると暗たんたる気分になって来る。ヨーロッパは、経済レベルで沈滞しているだけでなく、発想のスタイルも煮つききっているようだ。

ヨーロッパにおける優れた表現は、その煮つまり具合、終わった状態を描いたものばかりである。それは確かに重厚で、美しく、その世界に身を置いていると甘い疲労感から一種の解放状態にひたることができる。

終わってしまったものは、それ以上でもそれ以下でもない。確かなのは、その終わりだけなのだから、後は潔く、かつ美しく、その終わりを見つめ、共有していけばいい。そうした一種の開き直りからくる解放感である。ヴィスコンティの作品など、その最たるものといえるだろう。

デカタンだ、終末感だ、などと言いながら酒を浴び、ヒロインに走ったりして、結局現世的な上昇指向にとらわれたままのアホ達と比較すると、ヴィスコンティとは、その見つけていた時代の暗さ一点だけとっても百億光年の落差がある。

「終わり」をひたすら繰り延べる事で歴史を作り出して来たヨーロッパは、やはり「終わり」を表現する点でも、並の表現では収まらないというところだろう。

ただ僕には、そうした優れた表現の重厚さは、よく作られた実用向きではない工芸品の、観賞する事のみを強いる美しさにも似た縁遠さを感じさせる。認識の深度や、表現としての格はともかくとし

て、基本的な発想パターンはプログレッシヴ・ロックのものと同じであり、そんなものはとくにロックにおいては歴史的事実のひとつになってしまっている。

言葉の無効性を、必死になって議論しながら実証しようとする作業の不毛性、そんなものを最近のヨーロッパ映画からは感じる。

『プロビデンス』での言葉の洪水とも言える饒舌なセリフは、ひたすら僕を疲れさせたただけだ。

ようやく公開されたフェリーニの大作『カサノバ』も、そうした意味では実にヨーロッパ的な作品であった。

この映画でどんな事をしたかったかというと、映画の究極的な本質、私に言わせれば、フィルム・ストーリー（全体的な映画）へと大きく近づくことだった。一本の映画で一つのシーンを撮る。絵画なら画の前に立てば、それからうけるものが途切れることはない。画のなかにあるすべてを見つけ出せばよいのだが、映画は観客がそれを見つけるのでなく、映画が観客をして見さしめる。しかも観客にとって全く異質な時間とリズムを課して。

理想の映画は、ただひとつのイメージが、それが永久に固定されうるものでありながら、とどまることなく豊かな連続した動きで生きつつける、そんなひとつのイメージで成りたつ映画だ。

『カサノバ』は、そういうヘフィルム・ストーリーに私が本当に近づこうとする映画だ。『サテリコ

ン』ではあとひと息というところまでいったのだし……」

そう、まさに『サテリコン』でフェリーニは、あとひと息のところまでいっていた。しかし、作家自身が語った言葉としては最良ともいえるこの映画論を裏切るように『カサノバ』は、観客に全く異質な時間とリズムを課する事なく、ズルズルと退屈なスペクタクル場面を展開するだけであった。映画が終わる頃に登場する人形とカサノバが踊る場面が、僕に独得な映画的時間を体験させたのみである。

フィルム・トターレというには余りにもこの映画は意味的であり、批評的であり、そしてヨーロッパ的であり過ぎていた。『サテリコン』で見せた、止まる事のないイメージの奔流、意味づけなどを拒否した、まるでイタリア人の食欲をそのまま映像化したようなスペクタクルはここにはなく、あるのは自分のイメージにさえ批評的なアプローチを試みるヨーロッパ的知識人の相も変らぬ誠実さだけで、観る方は寒々とした気分になるだけである。

僕の観たいのは批評家フェリーニの映像批評ではなく、あるいは歴史認識でもなく、イメージの大風呂敷なのだ。そして、それをやり抜くことによってこそ、映画こそ世界だといいきれるフィルム・トターレが可能なのではないか。

前記のフェリーニの言葉は、前から僕の言っている映画が映画にかなり得ない映画としての不可

避性を、作者の側から表現したもので、我が意を得たりといったところだったが、作品の方は偉大なる実験作の域を出なかった。

クルーシング

監督・脚本―ウィリアム・フリードキン

音楽―ザ・クリツプス、ウィリー・デビル他

主演―アル・パチーノ

東映配給

ホモだけを狙う殺人犯を追う刑事を主人公にした映画で、アル・パチーノがホモを装って潜行する刑事を、例によって少々鼻につくが、上手な芝居で熱演している。

全体の流れは推理モノで、一応犯人探しがストーリーの柱になっている。しかし犯人が捕まっても、結局有罪になるかどうか不明のままだし、映画のラストに起きる殺人事件もアル・パチーノの犯行である事が暗示されたまま判然としない形で映画は強引に終わってしまう。

結局、映画の後に残ったのは、ウンザリするくらい出てきたマッチョ・タイプのオカマの筋肉と、彼等が身にまとっていた皮ジャンのテクテクした光沢だけである。

しかし、それで十分なのだ。きっとフリードキンは、観客が皮ジャンの光沢と臭いを記憶していっ

てくれれば、大いに満足するだろう。「真夜中のパーティー」以来、執拗にホモ・セクシュアルの世界を描き続けている。「恐怖の報酬」も一種のホモ・ムービーといえる。

そこで彼はゲイの市民権確立とかを声高に主張しているわけではない。男女の恋愛を描くのと同じように、男同士の愛情の確執を描き、女に対する男の美意識を描くように、男に対する男の美意識を描いている。ただ、それだけだ。

「クルージング」のテーマをあえて求めるなら、それはニューヨークのごく一部のゲイ達の特異な美意識である。皮ジャンとクサリを受する、奇妙な美意識がこの映画のメイン・テーマだ。

館内に皮の臭いが充満するのではと思えるほど、画面には皮ジャンが無数に登場する。また、およそ美しいとは言えない男の裸も多数登場する。しかし、フリードキン独自の明暗の深い重厚な映像に向かい合っていると、こちらの日常感覚は徐々にバラバラになり、映画の時間とリズムが観る側を支配するようになる。ゲイの美意識は、我々と無縁の彼方にあるものでなく、ひとつの事実として自然な自己主張を始めるのだ。

アル・パチーノはホモを装う内に女を本当に抱けなくなっていく。だからどうであるといった意味づけは映画ではなされない。ただ女を抱けなくなった事実のみが描かれる。

事件に結末が付けられず、主人公の行動も不明のまま映画が終わってしまうと書くと、何やら一言前のフランス映画のもったいぶったエンディングが連想されるかもしれない。

しかし、この結末は、余韻を求めているものでも、何がしかの意味を観客に深読みさせる為のものである。それ以上必要がなかったから終わったにすぎない、ごく当り前のエンディングなのである。描くべきものは描き、観客が皮ジャンの光沢を記憶して帰ればいいのである。後の意味付けも、結末付けも必要はない。

フェリーニとは対照的に、この映画は非常に映画らしい映画といえるだろう。

フェーム

監督—アラン・パーカー

脚本—クリストファー・ゴア

音楽—マイケル・ゴア

CIC配給

ニューヨークのかなりの名門と思われる芸術学校を舞台にした青春ドラマだ。四年間の学生生活を通して描く、青春の苦悩と喜び、そして大人への飛躍。ラストは卒業式。そこで四年間の成果が発表され、卒業生全員がこれまでのいきさつを超え感動的なステージを展開する。類型的といえばこれほど類型的なストーリーはなく、途中で紹介される主人公達の悲惨な生い立ちも、実にお涙ちょうだいのなよくある話だ。それをミッドナイト・エクスプレスでオスカーをものにしたアラン・パーカーが

達者に映像化している。

よくできた青春映画であり、感動的でもある。しかしそんな事より僕の印象に残ったのは、この映画のを見せてくれたアメリカにおけるザ・ゲイノウカイの在りかただ。

舞台となる芸能学校は名門で、それだけに入学試験がかなり難しい。パスした連中はそれこそ飛びあがって喜ぶ。別にそこを出たからといって将来が約束されるわけでもなく、単なる優秀な訓練校にすぎないのである。日本では、まずもって入学試験が何十倍もの競争率を記録する芸能学校なんて考えられない。

日本におけるタレントや芸能人は、別にたまたまそうなったに過ぎず、キャリアとしての芸能学校なんか必要としない。いわば巨大なアマチュアリズムの世界なのである。それに対しアメリカの芸能界は徹底したプロフェッショナルの世界であり、才能と技術のないものは通用しない。しかも、この学校に入ってくる連中は、他のいくつもの選択肢からこの学校を選んだわけでなく、この学校に入れば最下層の労働者としての将来しか残されていないのである。いわば成りあがる最後のそして唯一の窓口なのである。

アメリカのミュージカルなど観るとどんな端役のダンサーでも、とんでもない技術を持っているのに驚かされるが、それはショー・ビジネス世界の構造的な違いから来るものなのだ。

アメリカの俳優やダンサー、あるいは歌手などに少数民族系の人が多いのもその為である。日本の

ような、歌など全く歌えない高校生や、足が太いのと腹の出てるのが売りの女子大生が、ある日突然スターになる国とは違うのである。

しかし、どちらがいいのかと言われると難しいところである。ショー・ビジネスしか希望の光がないというのは、どう考えても幸福な状態とはいえない。しかしそれでも全世界のアベレージから見ると恵まれているわけで、日本が曖昧で幸福すぎるという事なのか。

ブリキの太鼓

原作―ギンター・グラス

監督―フォルカー・シュレンドルフ

脚本―ジャン・クロード・カルエール、フォルカー・シュレンドルフ、フランク・ザイツ

撮影―イーゴル・ルター

フランス映画社配給

僕は一貫して映画にとってストーリーは屈辱だと考えていた。表現が最も鮮やかな光を放ち、それしかないと言える形を見せる時、意味とかストーリーといったものは一番遠くに在る。それが僕の体験の中から得たひとつの表現判断法則になっていた。

特に映画にとってのストーリーは何やら言い訳じみていただけでない。映像は映像として自立した世界を持ってしかるべきで、当為としてのストーリーなど無意味である。何も映画は二時間前後の

長さが絶対必要というものでなく、百時間であっても三十秒であってもかまわないではないか。

ただ、いわゆる前衛映画にあるパターンで、ビルだけ映して百時間、マッチが燃えてるのを撮って三十秒というのはいただけない。あれはアンチ・ストーリーというのが逆に当為として存在してしまってるわけで、そんなもんを金を出して観る奴は馬鹿だ。

とにかく映像的ダイナミズム、あるいは映像的カタルシスはストーリーを超えた所にある。映画の中に映像的ピークが十分間あったとすると、後の一時間五十分はストーリーという手続きなのだ、これを屈辱といわずして何と言うのだ。

僕がビデオ・ディスクの製作・演出に手を出したのも、ビデオ・ディスクはメディアの性格上、そういう意味的、ストーリー的な制約がないと判断したからである。

ところが、ところがある。『アプリキの太鼓』は僕のそうした映像理論を完璧に破壊してしまった。映像的ピークは二時間二十二分全編にわたり、その見事な映像世界はストーリーも意味も飲み込んで広がって行く。ここには映像がストーリーに隷属する説明的な画面はなく、ストーリーは映像の一部となって機能していく。あれよあれよという間に映画は終わってしまい、僕は自分の映像理論を全て破壊され、完璧なアリの崩しの証拠を山のように積まれた殺人犯の気分で椅子に坐っていた。まいったネ、全く。

しかもこの映画には映画青年達がすぐにやりたがる見え見えの映像主義的なカットはひとつもな

い。極く極く当り前な映像が積み重ねられていくだけなのだ。

『去年マリエンバートで』もすごかったけど、ヨーロッパ的な観念主義が鼻に付かないのと、若さから来る明るさがある分だけ『ブリキの太鼓』の方がいい。

主人公は三才で成長を止めた子供である。彼は自分の意志によって大人に育つ事を止める。つまり、その事によって世界の全てを拒否するのだ。成長を止めた為に世界は彼に働きかける事なく横を通り過ぎて行く。彼は世界とかかわる事なくそれを見ていればいい。

たまに世界の方から彼にかかわりを求めると彼は叫び声をあげる。彼の叫び声は回りのガラスを破壊してしまい、一切の干渉を拒絶してしまう。

ロックも一種のだった子の思想だが、彼の場合はもっと徹底しているわけだ。世界に違和を唱えるどころか、自分の存在そのものを世界が認識する事さえ拒否しているのだから。

しかし時代はナチズムへ傾斜して行き、彼をも飲み込もうとする。ここで彼は初めて積極的な関わりを世界と持とうとする。自分と同じように成長する事を拒否した小人達の劇団に入り、軍を慰問するのである。ここでは彼のガラス破壊の能力もひとつの芸として見せ物になっていく。結局、彼の愛した仲間の小人が死ぬ事によって再び世界との関わりは閉ざされてしまうのだが、見せ物になり見られる事によって彼はやはり時代をやり過したのかもしれない。

映画は彼の横を通り過ぎて行く世界と時代をしっかりと記録して行き、彼の世界へ向けられた悪意をブリキの太鼓の音に乗せて映像化していく。最後に主人公は片時も手離さなかったブリキの太鼓を捨て、成長する事を受け入れる。そこで映画は終わるわけだが、観る側の中には彼の世界を拒否した視点だけが残されるわけである。

アルタード・ステーツ

監督―ケン・ラッセル

脚本―シドニー・アーロン

撮影―ジョーダン・クロウナンウエス

ワナー配給

前評判が高かっただけに期待して観に行ったのだが、良かったのはオープニングのタイトル・シークエンスのみ。ストーリーは粗雑だし、特撮のイメージもテクニクも幼稚。おまけに主人公の顔が長過ぎて不気味でしうがなかった。

密閉された箱の中で水に浮かぶ状態で催眠状態に居ると、精神療法上有効であると信じる若い研究者の話で、実験を重ねていくうちに、一種のタイムトラベルを体験する。つまり意識が時間の軸を逆行し、原始時代に戻ってしまうのだ。そして驚くべき事に、肉体の方も変化してしまう。骨格がゴ

リラに近くなっていくのである。

この偉大なる発見をより確かなものとする為に、彼は実験にのめり込んで行く。

どこかの山奥に一種の先祖帰りの儀式を行なっている民族があると知ると出かけて行き、その儀式に参加する。そこで強烈なタイム・トリップを体験すると、儀式に用いられた変てこな飲み物を持ち帰って来る。これがトカゲの首とか生血とかを煮込んだすごい物なのだ。今度はそれを飲んで箱の中に入ると、なんと出て来た時は原始人に変身している。この辺で僕は真剣に観る意欲を失ってしまった。

だいたい山奥の未開人がヨーロッパ的な合理主義を超えた神秘的な何かを持っていると、それをおっぱらって来るという植民地主義パターンは、もう西欧人の体質として染みついているようである。自分達の合理主義的アプローチが煮つまると、すぐに文化的カテゴリーの全く違う所に救いを求める、六十年代のインド、八十年代のアフリカ、ここでもないどこかに何かがあるという幻想はいつになってもなくならない。

そして結局は、自分達の発想の鋳型の中にはめ込んで納得しようとするわけで、展望ないんだな。

さてこの映画の主人公、嫁さんに逃げられようが、回りの研究者に馬鹿にされようが、とにかく実験を止めようとはしない。たったひとつの真実を知りたいという熱望が自分をつき動かしているんだ。

と彼は言うのだが、その真実を探る方法論は単純な実証主義のみ。何かといえば自分が実験台になって、トカゲの煮込みを飲んで箱にもぐり込む。

一人で実験してるもんだから、原始人となって箱から出て来ても目撃者はいない。当人は心底原始人になっていて街中を走り、動物園でゴリラの食い物を取ろうとして気を失ってしまい裸でひっくり返ってるところを発見される。見つかった時はすでに元に戻っているの、彼の仮説を証明するものは誰も居ない。ちょっとストーリーがオソマツ過ぎるんじゃない、観てるとだんだん腹が立って来る。ラストは実験にのめり込んで元に戻れなくなりそうになった主人公を嫁さんが愛の力で救ってしまふ。

最後に主人公は言うのである「僕はわかった、真実はどこにもないというのが唯一の真実なのだ」。しまいにゃ怒るぞコノヤロウ。

殺しのドレス

監督・脚本―ブライアン・デ・バルマ

撮影―ラルフ・ポウド

主演―アンジー・ディキンソン

ヘラルド配給

ブライアン・デ・バルマという人はひどい御都合主義者で、真面目にストーリーを追っていると時馬鹿を見ることがある。『フューリー』なんか、宙に浮かんでそこらじゅうのものを念力で破壊していた超能力者が屋根からすべり落ちて死んでしまう。実にいいかげんなものだ。だがそんな事をいちいち気にしていたら彼の映画は楽しめない。いいかげんでいいのだ、それで充分面白いのだから。彼の最新作『殺しのドレス』は、それでもいつもの御都合主義はかなり修正されている。映画としての整合感があり、そしていつにも増して面白い。暇と金があって、なんか映画でも観ようと思ってる人はこれにすれば失望しないのでは。

さてストーリーの紹介はこの手の映画ではルール違反なのでしない。『キャリア』のような後味の悪さもないし、変にドロドロしたところもなくいい。

この人の映画にはいわゆる自己主張とかメッセージはない。あるのは客をいかに驚かすか、楽しませるかという意図のみである。だからこそ前衛を気取った実験映画などより斬新な手法が生まれて来る。受け手の反応を常に予想しながら作品に向かうというのは大切で、結局それはいかに自分を対象化できるかという事でもある。ロッキング・オンの投稿でも、とにかく自分の事を言うので手一杯といった人のは面白くない。いかに読ませるか、というのが重要なのである。

まあ、それだけというのも問題だがブライアン・デ・バルマぐらいになればそれはそれでいいという気がする。

(ロッキング・オン 八十二年二月、六月)

政治ドラマに悪人とヒーローは必要か

「例えば、ここで、貧しい若者の視点と、裕福な若者の視点とによって展示される二重性のテーマ。

この映画（一九〇〇年）においてもなお二重構造を必要とするというのは、私につきまといっている宿命かもしれない。——精神分裂症だ。まったく気狂い沙汰だ！」

全世界的な大ヒットとなった『ラスト・タンゴ・イン・パリ』に続いて作った『一九〇〇年』について語った監督ベルトリッチの発言である。

彼が言うように映画『一九〇〇年』は一九〇〇年の夏、同じ日に生まれた二人の男の子の青春、その二重性を描いたものだ。ひとりは大地主の次男、もうひとりは小作人の子、しかも私生児である。二人は第一次大戦、ファシズムの台頭、第二次大戦という激動のイタリア現代史を、その生まれにふさわしい運命を担いながら生き抜いていく。

一部、二部を合わせると五時間十六分という大作である。ストーリーも当然のこと複雑だ。しかし主人公二人の歩む途はその生まれに忠実であり、観る側の予想を裏切らない。地主の子は、自らが地主の子である事に抵抗しつつも結局はそれに従い、良心的な資本家たろうとするがその限界に敗れ、最後は農民によって裁かれてしまう。小作人の子はファシズムと戦い、最後は解放運動の指導者として勝利していく。

「私は大衆的な映画をつくろうと望んだ。メロドラマは大衆と伝達するためのひとつの方法だ。そのために、私はメロドラマを拒否しなかったばかりか、それを追求したのだ。」

確かにそうなのかもしれない。しかし僕の観た『一九〇〇年』は、メロドラマというよりは、むしろ政治的プロパガンダ的表現の持つ解り易さを主調音にしていたように思えた。政治的プロパガンダの持つ明解さと表現の大衆性とは無論全く別のものだ。

映画は好きでも映画館の暗闇に拘束される事の嫌いな僕が五時間十六分なんて作品を観る気になったのは、やはりこれがベルナルド・ベルトリッチの幻の大作だったからである。

『暗殺のオペラ』『暗殺の森』『ラストタンゴ・イン・パリ』『ルナ』と続いたヴィットリオ・ストラーロ（撮影）とのコンビによる映像世界は、現在の映画シーンにおいて最も優れたもののひとつだと思う。

一瞬の映像が映画全体を超えてしまう、そんなスリルを感じさせてくれる作家はそういるものではない。

ない。

未だに僕は『暗殺のオペラ』で主人公がスイカを食べるシーンの映像カタルシスが忘れられない。そういつても映画を観てない人には何だか分らないだろうが。

僕はそうした映像カタルシスの洪水を期待して試写会へ向かったのである。ところが『一九〇〇年』はベルトリッチが言うところのメロドラマであり、僕はいくぶんはぐらかされた。確かに映像は美しかったが、あくまで映画のメロドラマ的秩序を脅かす事のない節度を守ったものだった。

映画は一部と二部に別れていて、日本以外では別々に上映されたらしい。本国イタリアでも別々だった。もともとベルトリッチはそれぞれ独立した作品としての完成を目指したらしい。

確かに一部と二部では映画としてのトーンがかなり違っている。

第一部では最初に引用したベルトリッチの言葉どおり、二人の主人公が作り出す二重性が、まさにどっちつかずの二重性として描かれていく。ここでは作家がどちらを主人公にしているか、どちらを映画の視点にしているか決めかねているようでさえある。映画はどちらのイデオロギーにも加担せず揺れ動きながら、テーマである二重性を主人公にして進行する。観る方もどちらに感情移入しているか分らず落ち着かないまま画面と向き合っている。だから映画はいくぶん退屈だ。

ところが第二部になると一気に映画はドラマチックに展開し始め、メロドラマ的高揚感を持ち出す。何故なら主人公は小作人出身のオルモに決定され、映画は価値観も彼へ収斂し、観客は彼に感情

移入していれば安心であるからだ。一方の主人公であるアルフレードもそれなりに描かれるが、それは良心的ブルジョアの限界と犯罪性のシンボルでしかなく、映画の二重性、価値観の揺れ動きといったものは失なわれてしまう。つまりオルモの視点が映画の視点になり、アルフレードもオルモの視点から見たアルフレードでしかなくなる。映画が本来の二重性を保つためには、アルフレードの視点からのオルモも描かれなければならないのだが、それは第二部には見い出せない。第二部は、ほとんどオルモの英雄物語だ。

この映画での二重性とは、ベルトリッチ自身が言っているように彼の宿命のようなものである。単純化を恐れず言ってしまうと、ブルジョアの感性和プロレタリアートのイデオロギーの背反といったところだろうか。二人の主人公、アルフレードもオルモもベルトリッチの中に居るのだ。

「この二人の人物は、私の考えでは映画全体を支えている弁証法の両極だ。」
果してそうだろうか。その弁証法の止揚されたものが第二部の社会主義プロパガンダ的表現なのか。

「これは政治的映画であり、ブルジョワ農民と大地で働く労働者たちの間、アルフレードとオルモの間に横たわる階級の弁証法についての映画である。」

ここまで割り切っている人に向かって、それは割り切りすぎじゃないかと言うのは気がひけるが、僕としては彼のテーマとする二重性が、こうした形で止揚されるとは思えないのだ。君の中のプチブ

ル・インテリの要素は止揚されたのか、そう問い質したい。

ブチブルのインテリを主人公とした政治映画の良心的パターンは、労働者階級と共に闘いつつも自らのブチブル的限界に悩む、というものだった。結局、政治革命の主体とはなり得ず、インテリの脆弱さを苦い思いでかみしめるといふ例のパターンだ。確かにそうしたパターンは見飽きた。もうウンザリである。しかしだからと言って政治プロパガンダが正解だとも思えない。映画の第二部においては、ファシストは限りなく悪意に満ち、農民達は限りなく強く、資本家は限りなく腐敗したものと描かれる。この明解さが意図されたものであるのは十分に分るのだが、僕は第一部の混沌とした二重性の方に映画としてのリアリティーを感じた。

『ミッシング』も同じように政治をテーマにした映画である。監督のコスタ・ガブラスは『Z』『告白』『戒厳令』といった優れた政治映画を撮り続けている人で『ミッシング』は最新作。

一九七三年に起きたチリの軍事クーデターを素材としている。クーデターのさなかに一人のアメリカ青年が行方不明になる。軍隊によって逮捕されたらしいがその後どうなったかが判らない。妻や友人達が必死で探すが手がかりさえ見つからない。そのうちアメリカから青年の父がやって来る。彼はニューヨークで成功した企業家で、友人の議員達からチリのアメリカ大使館へプレッシャーをかけ息子を捜そうとする。大使館は彼をVIPとして扱うが、捜索そのものは全く進展しない。大使館はむ

しろ探す事を避けているようである。

青年の父は、息子や、息子の妻、仲間達の幼い政治行動に批判的だ。その幼さが息子の不幸を招いたと思っている。そして資本家らしくアメリカの国家機能を信じ、その出先機関としての大使館を信頼している。

ところが息子の搜索を続けていくうちにそのアメリカ人としての楽観的市民意識は裏切られていく。国家機能はあくまで国家の論理と利益によって動き、それが個人の利益や権利と矛盾すれば国家の利益が当然優先される。彼の日常的市民意識が破壊されるに従って国家の論理が露になっていく。その過程で彼は息子や息子の仲間達の行動を理解し、共感するようになるのだ。

最終的に息子は処刑され壁にぬり込められている事が分る。彼は当時の国務長官であるキッシンジャーなどを息子の死を共謀、放置したかどで告訴するが、証拠不十分で却下されてしまう。

映画は非常にドラマチックに展開するが、別にヒーローが登場するわけでも冷酷な悪人が出て来るわけでもない。失そうした息子にしても、明確な政治的ポリシーを持っていたわけではなく、むしろ好奇心でクーデターに首をつっこみ殺されてしまう。彼にあったのは素朴な反権力意識とヒューマニズムだけだ。「星の王子様」を愛し、アニメを作ろうとしている気のいいアメリカ人でしかない。ブチブル・インテリの苦悩どころか、そうしたシビアナ自己批評意識さえ持ってなさそうだ。彼の妻や仲間もそうである。父親も典型的なアメリカ小市民で、政治的にはむしろ保守的だ。大使館員にして

も、別に悪意を持った人物ではなく、自らの職務に忠実なだけである。しかし悲劇は起きた。

息子の死が判明し、それを大使館サイドが隠していた事を知った父親が大使館員を非難する。それに対し館員は「貴方は自分の息子が巻き込まれなかったらこの国の政変などに興味を持たなかっただろう。せいぜいが朝食の話題にするぐらいで、そこで殺された人間などに関心を払わなかったはずだ。我々はそんな貴方達の市民生活を維持する為にここで働いている。貴方の息子さんはそうしたアメリカの利益に敵対する行為をしたのだ。」

「もしも好奇心の強い若者が、マフィアの情報に興味を持ち、彼等のナワバリをカギ回り、数日後コンクリート詰めになれ発見されたとする。その父親がFBIの怠慢を非難してもFBIも答えに困るのではないか。責任はむしろ若者の側にある。」と答える。父親は黙って大使館を去る。僕は非常に説得力ある言葉として大使館員の発言を聞いた。映画の脈絡からすると敵役の大使館員だが、政治の論理という点においては彼の方が正しいのである。それがヒューマニズムや個人の倫理に反するものであってもだ。

前に書いたようにこの映画には特別のヒーローも悪人も出ない。普通の市民生活者が等身大に描かれているだけである。しかし悲劇は起こる。無論、声高かなアジテーションもプロバガンダもない。それだけに政治はリアルに、しかも日常生活の延長として描かれている。

この映画で最も優れた場面は戒厳令下の街を描いた部分だ。全く日常的な街がサイレンひとつで

変し、軍部によってコントロールされた戦場のような様相を呈する。街に突然、政治が露な表情を持って出現するのだ。観る側は、どうしても自分の生活の場である街とオーバーラップさせてしまう。ここで描かれる政治ドラマは彼方の街のものではなく、まさに自分達の街でも起りえるものとしてのリアリティーを持っている。等身大の市民生活者によって演じられる政治ドラマは、まさに市民感覚の政治リアリズムを観る側に与える。

才能のある二人の監督によって撮られた二本の政治ドラマ。僕は悪人もヒーローも登場しない『ミッシング』の方に政治のリアリズムを感じた。

あとがき

「音楽が終った後に」に続くロックン・オンから出す二冊目の評論集である。ひどく年代の古い原稿もあり、いかにこの期間に原稿を書いてなかったかがわかる。週刊FMとか空手道といったところへ寄稿した一種の義理原稿を集めてこのヴォリュームなわけで、音楽評論家としての渋谷陽一が終っていることの証明をこの単行本でしているようなものである。

実際に音楽評論家としての仕事はほとんどしていない。ロックン・オンにさえ原稿を書かなくなってしまったのだから、何をか言わんやである。音楽に対する興味は強くなる一方なのに、原稿への意欲はどんどん稀薄になってしまった。基本的な原因はこの本の中に収めた「海には出たけど泳げない」に書いたが、とにかく音楽について書く、その戦略戦術を整理しなければ、どこに向かって走っていったらいいかさえ見えて来ない。まあ、この事についてはこの本を読んだ人ならあえてここでくり返さなくても解ってもらえるだろう。

僕は中学時代、美術部と新聞部に入っていた。美術部は部長までやっていて、人物デッサンの渋谷とさえ呼ばれた事がある。高校になって美術部は辞めてしまったが新聞部には続けて籍を置いて、今度はその部の部長をやった。何でもお山の大将じゃないと気がすまなかったのである。考えてみれば小学生の時も学級新聞を熱心に作っていた。とにかく編集が好きなのだ。雑誌作りが天職ではないかとさえ思ったりする。

いろいろなところに書いたが、ロッキング・オン創刊の動機は自分の原稿を発表できる場が欲しい、それが非常に大きなものとしてあった。しかしロッキング・オンを作り続けていく過程でそれはどんどん稀薄になっていき、雑誌作りそのものが目的に変わっていったのである。もう自分の原稿などどうでもよくいかに優れた雑誌を作るかに興味のほとんどはなくなってしまった。面白い事に、その興味も文章もともかくながらヴィジュアル的なものへとどんどん進んでいったのである。やはり美術部の部長としてのキャリアはだてではなかったのだ。また、いかに安い値段で本を提供するか、そのシステム作りなんて事も面白くてしかたがない。変な話だが、原稿なんか書いているより、広告営業をしている方が楽しいし、資質的にも合っているように思う。要するに根っからの編集者であり、出版社の経営者なのである。仕事はなるだけ資質に忠実にした方がいい。正直な話、原稿を書いていると鬱鬱として暗くなってしまう。楽しくない事を無理矢理やると体に悪い。だからと言って何も考えていないわけではない。ただ自分の思考プロセスを明らかにする方法が原稿しかないというのがいやなの

である。で、何が言いたいかというと、僕の本職は編集者なので、是非ロッキング・オンを買って下さい、という事と、例え量産はしなくても、いつか、必ず泳いでみせるので、その努力だけは信用してもらいたいということです。

一九八四年四月 渋谷陽一

ロツク微分法

著者——渋谷陽一

発行者——渋谷陽一

発行所——株式会社ロッキング・オン

東京都渋谷区桜丘町22-14 N.E.S.ビル2F 〒150

電話03-5458-3031

印刷・製本——凸版印刷株式会社

定価——1100円

落丁・乱丁本はお取り替えいたします。

ISBN4-947599-42-1 C0073 P1200E

一九八四年五月一日 初版第一刷発行

一九九六年九月二十一日 新装第一版発行